A SPECIAL EDITION ON THE POETRY OF

Elio PAGLIARANI

VOLUME ONE

A Journal of Italian Studies edited by the Graduate Students of the Department of Italian at UCLA

A Journal of Italian Studies
Edited by the Graduate Students at UCLA

ELIO PAGLIARANI

VOLUME ONE

CONTENTS

Acknowledgements

It was with great pride and pleasure that Elio Pagliarani was welcomed into the Italian Department in the fall of 2003. I would like to take this opportunity to thank him for the generous gifts of his time and his poetry, without which this volume would not exist. I would also like to recognize the contributions of all of the scholars whose works are presented within this volume. Special thanks must be given to guest editor Alessio Filippi for his continued work throughout the publication process. I would also like to extend my most sincere gratitude to the faculty of the Italian Department here at the University of California, Los Angeles; most especially to Prof. Massimo Ciavolella for his tireless support of this endeavor and his contributions to this volume, and to Prof. Luigi Ballerini for his guidance, encouragement and wisdom. Lastly, I would like to thank Valerio Giovanelli and Francesca Falchi for their dedication to the fruition of this volume and to the future of *Carte italiane.*

Erica Westhoff, Editor-in-Chief
Carte italiane
Department of Italian
University of California, Los Angeles

Introduzione

Nel settembre del 2003, il Dipartimento di Italiano della University of California di Los Angeles dedicò una giornata di studio all'opera di **Elio Pagliarani**, una delle voci più originali e significative della poesia italiana degli ultimi cinquant'anni e, come è risaputo, uno dei "fondatori" storici della Neoavanguardia ("Pagliarani, [...] del nostro neo-avanguardismo è forse il rappresentante più tipico e assoluto", scriveva Pier Paolo Pasolini nel 1956).

Non si trattò tuttavia di un simposio a distanza. Volevamo che il poeta fosse con noi per poter confrontare direttamente con lui le nostre idee sulla poesia—da "La ragazza Carla", uscita nel *Menabò* del 1960, agli *Epigrammi* del 1997, consapevoli che il confronto sarebbe stato onesto e se necessario, polemico. Pagliarani accettò con entusiasmo la nostra proposta e, nel corso di un pomeriggio e di una serata memorabili, colleghi e studenti che hanno scelto la poesia contemporanea come campo precipuo della loro attività critica, discussero del ruolo di Pagliarani all'interno del **Gruppo '63**, delle implicazioni psicoanalitiche del testo e del paratesto de "La ragazza Carla" e dell'evoluzione stilistica del suo discorso poetico. L'incontro conobbe momenti di grande intensità: da una parte un Pagliarani battagliero, come sempre, a difesa dei suoi testi e della sua ideologia poetica; dall'altra i relatori, soprattutto i dottorandi, decisi a far valere il loro giudizio critico.

Questo volume di *Carte italiane*, la rivista fondata e diretta dai nostri studenti di Master e Ph.D., raccoglie le relazioni lette alla presenza di Pagliarani e da lui commentate, a cui si aggiungono alcuni suoi testi poetici, di cui uno completamente inedito. Ciò fa di questo numero della nostra rivista uno strumento critico essenziale non solo per gli specialisti di poesia italiana contemporanea, ma anche per tutti coloro che riconoscono nel discorso poetico di Elio Pagliarani uno dei tratti essenziali della nostra civiltà linguistica.

Massimo Ciavolella, Chair
Department of Italian
University of California, Los Angeles

Della violenta fiducia ovvero di Elio Pagliarani in prospettiva

Luigi Ballerini
Department of Italian
University of California, Los Angeles

... e lascia dir gli stolti
che quel di Lemosì credon ch'avanzi.
Purg. XXVI, 119-20

Il nome di Elio Pagliarani è, per tradizione, intimamente associato a quello della neo-avanguardia italiana dei primi anni sessanta e, in particolare, a quello de *I novissimi*, l'ormai storica silloge di poeti, che come ebbe a precisare Alfredo Giuliani, nell'introduzione al volume, scrivevano all'insegna di almeno due premesse: "una reale 'riduzione dell'io', quale produttore di significati, e una corrispondente versificazione, priva di edonismo, libera da quella ambizione rituale che è propria dell'ormai degradata versificazione sillabica e dei suoi camuffamenti". Entrare nel merito della seconda affermazione ci porterebbe lontano, per cui preferiamo qui rimandare ad altra occasione la tentazione di farlo. La prima è invece concretamente affrontabile senza scandalo partendo da un'espunzione testuale decisa e messa in atto dallo stesso Elio Pagliarani.

Alcuni testi di *Cronache e altre poesie* (Milano, Schwarz, 1954) che all'autore dovettero sembrare troppo esposti sul davanzale dell'io, vennero, a causa di questa loro caratteristica, se non proprio ritirati dalla circolazione, lasciati in disparte, costretti a un prolungato esilio. Per esempio, non vennero inclusi ne *La ragazza Carla e altre poesie* a cura di Alberto Asor Rosa, che è del 1978. Sono riemersi, solo di recente, nell'antologia *La pietà oggettiva*, curata da Plinio Perilli per la Fondazione Piazzolla nel 1997.

Si tratta di "Umilmente confesso che sono mortale" e "Non mi sei stato avaro di notizie", "Tu Quarto", "C'è il sole oggi , gennaio, fatti avanti" e "Niente che giustifichi la mia pretesa" cinque cronache

(o altre poesie?)[1] in cui il pronome di prima persona, è vero, compare vistosamente, ma non è, neppure qui, a mio modo di vedere, un io che supponga di sapere; non è, in altre parole, un credulo confessore delle proprie trasgressioni, e neppure un trenodico cantore delle proprie inefficienze. È già, anzi, un io diviso e suddiviso e condiviso, e tanto più labile, quanto più è spavalda e assertiva la protervia grammaticale del linguaggio da cui è parlato: linguaggio da cui già spunta più d'una movenza tipica del Pagliarani "maturo". E, questo, soprattutto nel primo dei cinque testi dove incontriamo la seguente coriacea lezione: "bambino avanti al tabernacolo / o dopo la scommessa col Signore che perdevo regolarmente / ma con altra voce e schiena di serpente" la cui felice (e nostrana) matrice surrealista (ma si può anche pensare a una traccia metamorfica, a metà strada tra Gustave Moreau e Gianfilippo Usellini), sbocca, *in primis* nella sarcastica rima "regolarmente/serpente", e quindi nell'implacabile altalena di "ma adesso lasciami stare, oh quante cose che ti firmo che scade domani / ma adesso lasciamo stare, ho mangiato, e mi pento di tutti i peccati".[2] Non, dunque, una conclusione esitante, ma una conclusione iterativa affidata alla scabrosità di un disaccordo sintattico ("quante cose... che scade"[3]) e allo scivolamento in ritmo di alcune riconoscibili schegge di esperienza.

Se, oggi, tale espunzione può apparire eccessivamente ideologica, all'epoca in cui fu decretata non poteva che leggersi come la manifestazione di una precauzione, di una strategia intesa a scoraggiare letture affrettate. Un taglio, immagino che abbia pensato Pagliarani, è meglio del rischio di un equivoco. Nella cultura poetica attuale in cui la disinvoltura dell'io (di un io dato e assai poco curioso di sé, oltretutto) ha raggiunto livelli prossimi alla tracimazione (o siamo già stati travolti da un inarrestabile alluvione?), l'ostracismo cui furono sottoposti testi siffatti può tuttavia apparire sorprendente, quando non addirittura incomprensibile. C'è da rallegrarsi quindi non semplicemente di vederlo risolto, ma soprattutto del fatto che tale risoluzione consenta un riesame della funzione dell'io come soggetto poetante diverso da quella cui le aberrazioni solipsistiche prevalenti nell'uso attale (la cosiddetta voce riconquistata) sembrerebbero volerci assuefare a tutti i costi.

Una cosa infatti è volersi escludere come personaggio dalla propria poesia, come ha sempre lucidamente dichiarato Pagliarani (il reato di personalismo testuale non sembra proprio da inscriversi nel registro delle imputazioni a suo carico[4]), e una cosa assai diversa è sottoporsi a censura preventiva per timore che una, anche parziale, trasparenza

lirico-biografica possa intralciare da un lato le richieste di autonomia espressiva che il linguaggio non può non avanzare nel momento di distendersi in scrittura, e dall'altro le responsabilità storico-politiche inerenti a un'azione poetica consapevolmente gestita.

Risulta che il movente immediato di quell'espunzione sia stata la volontà di stornare gli effetti di un'etichetta affibbiata a Pagliarani da Alfredo Giuliani, sempre nell'introduzione a *I novissimi* – e su imbeccata, però, di Antonio Porta – e proprio per cercare in qualche modo di legittimare l'inclusione di Pagliarani nell'*equipe* novissima che si riconosceva, come abbiamo più sopra accennato, nella *diminutio capitis* dell'io.

L'etichetta, in realtà assai peregrina, stigmatizzava il poeta de *La ragazza Carla* come "l'unico autentico rappresentante della *beat* padana". Buffa cosa, codesta, oltre che per l'umore suscitato dalla frettolosa declinazione al femminile del termine *beat* (ritenuto, forse, e certo immeritatamente, affine a *couche*), per almeno due motivi in netto contrasto tra di loro: da un lato il deplorevole tentativo di legittimare un compagno di strada, con mezzi avventizi che, oltretutto, un attento esame rivela non solo inadeguati ma addirittura controproducenti (basta una scorsa al *corpus* della letteratura beat per rendersi conto che si tratta in larghissima misura di mitografie e martirologi redatti secondo una sintassi rispettosissima della tradizione lirico-confessionale; dall'altro la sana, anche se iperbolica, reazione di un autore che sembra acconsentire, forse *obtorto collo*, a una definizione che non gli si addice, e che, consapevole appunto di quanto *io* venisse esibito dai *beat* americani cui si fa ricorso per accoglierlo, promuove lui stesso un rito sacrificale, e anzi un'operazione chirurgica che gli assicuri quella legittima cittadinanza che a qualcuno, sia dentro che fuori, l'ambito novissimo dev'essere parsa problematica.

Ma a chi paga troppe tasse, in certi paesi almeno, succede che il governo deve rifondergli il maltolto. Ed è, mi pare, proprio quel che è successo a Elio Pagliarani; mentre nella trappola *beat* dell'io sbandierato, sarebbe presto caduto proprio quell'Antonio Porta che sta alla base dell'equivoco. Ma non di questo siamo qui a discorrere, che anzi, se vogliamo dare alla pratica della scrittura poetica ciò che a questa compete, converrà d'ora innanzi ignorare tiramolla di questo genere così come pure ogni illazione scaturita magari da una riflessione sul personaggio, vero o supposto, ma non certamente da un'analisi dei testi da lui scritti e pubblicati e/o espunti.

Se Pagliarani fosse compiutamente novissimo o a metà, o tale in alcuni momenti soltanto, e magari *cum grano salis* anche in quei momenti, era comunque un quesito che molti si ponevano in quell'inizio di decennio. Scrivendone su *Aut Aut*, nel gennaio del 1963, così si esprimeva, per esempio, Giovanni Raboni: "Occupandomi un anno e mezzo fa della posizione di Pagliarani nei confronti degli altri quattro presenti insieme a lui nell'antologia *I novissimi*, mi era sembrato di dover constatare (con i più d'altronde) che si trattava, in sostanza, di una posizione di estraneità, se non addirittura di contrasto...".

Ma lo stesso Raboni, dopo aver notato come fosse anche "fin troppo facile scorgere nella poesia di Pagliarani un'aperta volontà di discorso e l'intento di far 'funzionare' un certo contenuto, di stabilire fra questo e il lettore un contatto tutt'altro che libero e casuale, anzi accuratamente predisposto e qualche volta persino intimidatorio: il che ci porta in effetti da tutt'altra parte rispetto agli altri quattro quinti di *Novissimi*..." preferiva concludere asserendo che "considerate in sé, le strutture sintattiche, metriche, linguistiche, insomma la tecnica espressiva, che Pagliarani utilizza nelle sue poesie, sono tutt'altro che lontane da quelle di un Sanguineti o di un Balestrini. Si leggano in questo senso... soprattutto alcuni componimenti staccati, i più 'astratti' dal punto di vista compositivo come *Lunedì*, *Narcissus pseudonarcissus*, la *Trascrizione* da Luciano Amodio... Il disprezzo per qualsiasi tipo di comunicazione preordinata in senso tradizionale, l'uso acutamente spregiudicato dell' 'informale' metrico-sintattico, il trasporto letterale (materico) di modi dei linguaggi pratici e tecnici, ecc. sono, mi sembra non meno fittamente riscontrabili e portati a conseguenze espressive non meno spiccate e radicali, in queste poesie di Pagliarani che in quelle di Sanguineti, Porta Balestrini, e assai di più direi, che in quelle di Giuliani".[5]

All'insegna di questa intelligente, matura e tempestiva palinodia, e con il pensiero rivolto alle stagioni successive della poesia di Pagliarani e, segnatamente, a quelle della *Lezione di fisica e Fecaloro* (Milano, Feltrinelli, 1968, ma, in prima e parziale battuta, Milano, Scheiwiller, 1964) e a *Rosso Corpo Lingua Oro Pope Papa Scienza* (Milano, Cooperativa Scrittori, 1977), poi confluito in *Ballata di Rudi* (Venezia, Marsilio 1995), non sembra illecito sospettare che il problema della funzione e della valenza dell'io e della sua più o meno efficace (più o meno necessaria) "umiliazione", possa inquadrarsi secondo tre diverse, ma non inconciliabili prospettive.

La prima, nulla o poco frequentata fino a oggi, che io sappia, e alla quale, anche qui si accenna, se non proprio in via ipotetica, almeno come suggerimento ipostatico, spingerebbe il percorso evolutivo della poesia di Pagliarani verso esiti implicanti un accoglimento *antelitteram* di quella nozione di *soggetto* che, distinta dalla nozione di *io*, sarebbe emersa in maniera esplicita solo nei tardi anni settanta quando, tra gli altri, Andrea Zanzotto, iscrivendo il proprio lavoro in una prospettiva di chiara ispirazione lacaniana, avrebbe felicemente affrontato, se non risolto, il "sospetto che l'io fosse una produzione grammaticalizzata dell'immaginario, un punto di fuga e non di realtà... Ma si poteva veramente affermare, dire, enunciare tutto questo? Non ne sarebbe rimasta la bocca irreparabilmente muta?"[6]

Se in questa rubrica la poesia di Pagliarani è restia a farsi iscrivere, ciò non avviene per una sua malcelata impertinenza, ma solo per il rispetto con cui chi scrive queste note, sente di dover trattare un discorso che, negli anni a cavallo tra i sessanta e i settanta, si affidava prevalentemente ad altre ragioni critiche e ad altri criteri tassonomici: ragioni e criteri che Pagliarani stesso seppe formulare con esemplare lucidità in uno almeno dei suoi interventi (non numerosi, è vero, ma sempre giocati sulla propria pelle) intorno alle responsabilità storiche dello scrivere poesia. In *Per una definizione dell'Avanguardia* ("Nuova corrente", 37, 1966, pp. 86-92), in cui tra varie cose sottolinea e giustifica la sua preferenza per il termine *sperimentalismo* rispetto a quello di *avanguardia*,[7] il poeta afferma che il principio oppositivo secondo cui si muove l'avanguardia deve ritenersi "una *modalità*, non una finalità", una pratica intesa a "mantenere in efficienza, per tutti, la lingua di tutti" (p. 91). È questa distinzione che consente di dare un senso non meccanicistico al concetto di *progettazione* introdotto da Pagliarani a completamento della propria riflessione che, evidentemente, è anche una dichiarazione di poetica. Si tratta, in buona sostanza, di un progetto di disubbidienza, un "allungare le mani fin dove il poeta può" e, ancora, un "*fare proposte* che altri *possono* raccogliere", come ha bene rilevato Asor Rosa il quale, accogliendo l'istanza di un linguaggio non dato "come punto di arrivo, ma solo come punto di partenza" specifica ulteriormente che, così concepita, la poesia può giungere "attraverso la destrutturazione del linguaggio [...] alla ricomposizione di nuove catene semantiche", un fatto che, a sua volta, restituisce alla letteratura una "funzione sociale (non tanto direi *nella* società, ma *per* la società)."[8]

Se questa scrittura comporti una negazione dei significati apparenti senza per questo impaludare l'io nella melma delle rimozioni, com'era

invalso temere negli anni sessanta, o se già, invece, inequivocabilmente, punti alla messa in pagina di un linguaggio-*teasing* che sostituisce alle proposizioni di regime (quello poetico incluso), il gioco di una presa, sempre incauta e sempre inadempiente, di coscienza; se si tratti, in altre parole, di una scrittura seriamente radicata nella propria precarietà e capace pertanto di coniugare i criteri di solidarietà inerenti al pensiero etico (e dunque politico) del poeta con la frequentazione attiva di un linguaggio lasciato libero di far pervenire al soggetto la sua volatile e acrobatica sapienza; sono tutti quesiti per i quali occorrerà, comunque, cercare una risposta.

Dalla prospettiva ipostatica, pilotata forse dal senno di poi, e che conduce al pensionamento non solo del ragionamento sillogistico ma della struttura stessa dell'io che lo pronunzia, si distacca, in maniera, direi, perentoria, quella messa in opera da Edoardo Sanguineti in *Poesia italiana del novecento* (Torino, Einaudi, 1969), un'originale sistemazione dei primi settant'anni di poesia nostrana: da Pascoli e D'Annunzio fino alla neo-avanguardia.[9] Qui, il lavoro di Pagliarani è collocato nella vetrina dello *Sperimentalismo realistico*, insieme a quello di Cesare Pavese e Pier Paolo Pasolini, poeti che "ognuno per la strada sua, hanno sognato o stanno ancora sognando il contatto con la realtà, e tentano forme varie di poesia-racconto, di poesia-testimonianza, di poesia-epistola. È lo sperimentalismo," puntualizza l'antologista "che qui getta il suo ponte storico tra neo-realismo e neo-avanguardia."[10]

Ascoltate da vicino, le parole con cui Sanguineti giustifica le proprie scelte, nelle quali, per la verità, al problema dell'io si accenna, indirettamente solo nel caso di Pasolini, risultano assai vaghe e, *strictu sensu*, inconcludenti. E il primo a non essere convinto della compatibilità dei reperti sembra essere lo stesso antologista che sostiene di essere ricorso al termine "realistico" non per caratterizzare i "risultati, ma le pure intenzioni" degli autori messi a contatto.

Quanto sia pericoloso imbastire una tassonomia critica sulle intenzioni (presunte) degli autori e non riscontrata sulla realtà materiale dei testi, nessuno sa meglio di Sanguineti che lo ha dimostrato in mille luoghi del suo lavoro, filologicamente agguerrito, di critico letterario. Oltretutto, anche ammettendo che la qualifica di "realistiche" inerisca alle intenzioni di Pavese e di Pasolini,[11] lo stesso non potrà certo dirsi per quelle di Pagliarani che ancora recentemente, in una lettera a Fausto Curi pubblicata da quest'ultimo in appendice al suo *La poesia italiana d'avanguardia, modi e tecniche*, ricordava come fin dal 1957, nel "saggetto

Ragioni e funzioni dei generi, uscito sul N. 9 di *Ragionamenti*" si fosse chiesto "quale fosse il significato sociologico della volontà, necessità, dell'arricchimento lessicale: 'libertà, anarchia, coralità, partecipazione più ampia o premere delle nuove classi?'" E avesse concluso: "'Forse è prematuro rispondere ora, forse no; in ogni caso nel confronto della produzione poetica fra le due guerre e l'attuale, appare chiaro come oggi i poeti tendano a trasferire nel linguaggio poetico le contraddizioni presenti nel linguaggio di classe, mentre la poesia pre-1945 sembrava ignorarle...' Chiaro che fu quella volontà di trasferire nel linguaggio poetico le contraddizioni del linguaggio di classe, a farmi partecipare ai Novissimi e al Gruppo '63".[12]

È consigliabile pertanto non pigliare troppa confidenza con la specificità dell' "aggiunto" (*realistico*) e cercare lumi nella metà sostantiva della rubrica, nello *sperimentalismo.* Ma anche qui le sorprese non sono poche. Se si sostiene che Pavese è "colto nei suoi principî, là dove i propositi narrativi sono in piena espansione, e la scoperta che i fatti devono essere subordinati alle catene immaginative *non* ha ancora preso il sopravvento", come sarà possibile infilarlo in una categoria dove campeggia il termine "sperimentalismo"? Per non dire di Pasolini un poeta per il quale "conveniva [...] raccogliersi in esclusiva sulla fase più acuta della sua disperata vitalità, in cui l'io declama patetico, onde esibire tutte le sue passioni frustrate, proclamando la propria impossibilità a risolversi in storia, con l'inconfessabile sogno di risolversi in natura".

Ma l'io patetico e nient'affatto scoraggiato dalle esigenze dei tempi, la voce *nel* deserto (e non ancora *del* deserto), non è anch'esso un marchio di seriorità, di velleitarismo umorale, e quindi, con buona pace di tutti, un' inconsapevole manovra che elude le istanze e gli obblighi sia dello sperimentalismo sia quelle del realismo? La crisi del linguaggio usato dall'io per confessarsi davanti all'insorgere di un linguaggio che invece lo abbindola e finanche sconfessa, non è forse vero che Pasolini se non la ignora a parole, certamente la ignora nella prassi?

Dulcis in fundo: Elio Pagliarani di cui si dice che con lui "siamo già nell'aria novissima, e se ne vedono tutti gli effetti". Si accenna inoltre alla sua "testimonianza dell'opposizione" la quale a sua volta farebbe parte, se mal non intendo "del rilancio di prospettive apocalittiche, non inadeguate ai tempi". E qui si può senz'altro essere d'accordo, fermo restando però che tale adeguatezza funge piuttosto da spartiacque che da collante. "Ognuno per la strada sua" dunque: è proprio il caso di dirlo.

Oltre che plausibile ci pare quindi non più rimandabile la ricerca, se non veramente di una terza via, almeno di una "molla di lettura" che, fatte proprie le istigazioni di Raboni, di cui si è detto più sopra, e respinte le tentazioni di un tesseramento riduttivo, consenta sia una collocazione non mortificante degli esiti poetici di Elio Pagliarani, sia la delineazione di una coerenza formale che mostri come le sue primissime proposte operassero già all'interno delle esigenze avvertite da chi, alla metà degli anni cinquanta, si poneva seriamente il problema di interrompere la perversa spirale narcisista che collegava la lirica estenuata dei perduranti ermetici e l'imperdonabile saggezza prosastica del secondo o terzo o quarto Montale.

Ci mettiamo così in caccia di differenze, non di somiglianze (reali o camuffate), all'interno del rapporto poeta scrittore/poeta-lettore, rapporto che, esigendosi radicalmente diverso da quello imposto dall'eredità crepuscolare della poesia italiana del novecento (contraria a sua volta, diciamo, sia pure frettolosamente, anche alle sommosse neo-barocche di Ungaretti), potrà misurarsi con profitto solo mettendo a confronto autori che abbiano realmente e responsabilmente cercato di farsene carico.

Da questo punto di vista la poesia di Elio Pagliarani risulta distante sia dall'idea di *denuncia*, di cui si era fatto portavoce Pier Paolo Pasolini – malgrado le onnipresenti pastoie della sua passione soteriologica nonché del compiacimento narcisista in cui avvolse la sua "impurità" ideologica — sia da quella di *delega* di cui si era fatto paladino, forse involontario, Franco Fortini, due nomi non sospetti e, per alcuni versi (e per quelli soltanto), non estranei all'*entourage* culturale del poeta di cui qui si discorre.[13]

Prima di dare un colpo alla botte dei testi di Pagliarani, non si potrà dunque non darne uno (in via meramente esemplare, è chiaro, e però, ci si augura, non surrettizia), al cerchio di un testo pasoliniano e di uno di Fortini intimamente innestato in quello. E prim'ancora però converrà riassumere in pochi esemplari episodi il profilo veramente *mirabilis* di un *annus* come il 1956, in cui questi testi vennero scritti e discussi.

Nel 1956, al XX convegno del partito comunista dell'Unione Sovietica, Nikita Kruscev, legge il celebre rapporto in cui si denunciano tutte (o quasi) le malefatte di Stalin. Il 1956 è anche l'anno in cui i carri armati sovietici reprimono brutalmente l'insurrezione di Budapest. È l'anno in cui la NATO reclama a gran voce la ricostituzione dell'esercito tedesco (in funzione appunto anti-sovietica e contro l'opinione pubblica

della Germania stessa). È infine l'anno in cui i don Abbondio di casa nostra insabbiano le inchieste sulle stragi compiute dai tedeschi in Italia adducendo che a distanza di tanti anni non avrebbe senso macchiare in partenza l'onore di chi sta per rientrare negli onestissimi (è risaputo) ranghi della macchina militare occidentale.

In questo clima politico e culturale che consiglia ai comunisti strategie non "avventurose" (promesse seguite da altre promesse), Pasolini scrive *Una polemica in versi,* un poemetto in terza rima in cui il poeta scava nell'animo di un militante comunista che per dieci anni ha avuto "dentro, così chiaro / che tra mondo e mente quasi era un idillio" e che ora "amaro, disilluso" confessa che "L'ora è confusa, e noi come perduti / la viviamo...".[14] Nel lungo monologo/riflessione che segue, il poeta ricorda al militante di partito: "Hai voluto che la tua vita fosse / una lotta. Ed eccola ora sui binari morti, ecco cascare le rosse / bandiere, senza vento...".

Una specie di catatonia intellettuale sembra avvolgere, nel presente, chi nel passato era riuscito a balzare con strepitoso entusiasmo nel cuore della storia. A un proletariato che "il sesso / e il terrore tengono attaccato / alle sue strade di fango:" e la cui anima però viene invasa "per strade / nuove — ancora ignote —" "dalla fame della storia", ancorché sia segnato da "avidità e cinismo", fanno da contrasto dirigenti di partito che Pasolini apostrofa direttamente in uno dei passi più tersi dell'intera composizione che vale la pena di riportare qui diffusamente:

> Muta, in una qualunque notte, il congegno
> Che fa la conoscenza luce dell'oggetto.
>
> E la vita riappare più viva: segno
> che qualcosa, in chi la viveva, muore.
> Essa è proceduta nel disegno
>
> Che non ha fine: ma il vostro dolore
> Di non esserne più sul primo fronte,
> sarebbe più puro, se nell'ora
>
> in cui l'errore, anche se puro, si sconta,
> e la forza di dirvi colpevoli.
> Ma troppo fonda è, in voi, l'impronta

della lotta compiuta, nel grande e breve
decennio: vi siete assuefatti,
voi servi della giustizia, leve

della speranza, ai necessari atti
che umiliano il cuore e la coscienza.

Si tratta di un'analisi straordinaria fatta, oltretutto, a ridosso degli avvenimenti e della crisi da essi generata (e che certamente, però, già covava nel profondo, per quello spacco tra ideologia a tutti i costi e il perdurare di sentimenti, anche deteriori, che il comunismo, almeno quello nostrano, dibattuto nelle sezioni del PCI, continuava ingenuamente a ignorare) e non con il senno di poi, come accadde nel decennio successivo e fino, appunto, alle rotture, agli strappi (e ai ripensamenti) dei tardi anni sessanta. È dunque con forte anticipo che Pasolini avverte il lettore di come debba "in ogni istituzione / sanguinare, perché non torni mito, / continuo il dolore della creazione". Progetto chiaramente disatteso da quelli che "accecati dal fare, [hanno] servito / il popolo non nel suo cuore / ma nella sua bandiera".

Da questo momento in avanti però il motore del testo s'ingrippa. La "cronaca" di un ennesimo "festival dell'Unità", a Roma, al parco di Villa Glori, ci viene "sbattuta in faccia" con semplicistica rozzezza; con la certezza, in altre parole, di chi, riconosce come veri solo quei fatti che gli danno ragione. Spazio a disposizione e il fermo proposito di non approfittare della pazienza del lettore, consigliano di trascorrere velocemente le laboriose terzine pasoliniane che si susseguono senza veramente incalzarsi, popolate come sono da "iscritti [che] piovendo dai rioni dei paria / vengono all'assalto" o da "uomini già perduti in un'abbietta/ ubriachezza, nascosta come un dolore", e separano l'invito all'errore rivolto a "... chi è ossesso / dal timore di essere ciò che fui nei gradi / del suo cammino" ("...È all'errore che / io vi spingo, al religioso / errore...") dalla conclusione (dopo tanto *errare*) in cui la "nostalgia / dei vecchi tempi, la paura, pur bandita, / dell'errore, [...] spira tanta malinconia // [...] sulla sfiorita festa".

Proprio per cedere alla tentazione di dire com'è andata a finire, ci si conceda tuttavia di riportare qui l'ultimo verso del componimento in cui Pasolini dichiara: "Ma in questa malinconia è la vita", senza però specificare chi, di questa malinconia, sia ricettacolo (ricettatore?): i proletari mezzi sbronzi e gabbati dall'attendismo di sinistra, gli *happy*

few invitati all'errore religioso, o il poeta stesso che osserva e gli uni e gli altri e che si sente in dovere di tirare a tutti i costi delle conclusioni. Malinconiche conclusioni, siamo costretti ad aggiungere, ché la malinconia, se non è quella ippocratica, che può trasvalutarsi, in delirio e dunque in un fare inatteso e insaputo, denuncia piuttosto la presenza nell'individuo esperiente dell'idea quanto mai risaputa che il bene sia coniugabile solo al passato (o al futuro) e mai al presente.

Il problema sembra infatti nascondersi proprio qui, nel sentimento di chi non potendo immaginare aprioristicamente un *altro,* si crede obbligato a chiudere il cerchio del *non questo*, e nell'idea che sia necessario fare di un testo poetico un *hortus conclusus*, ossia di farne combaciare la fine con la fine del discorso che contiene. Ciò comporta una strozzatura del testo stesso, un suo pilotamento programmato da parte di chi lo compone, e dunque una castrazione sistematica delle fughe potenzialmente presenti nel materiale sintattico e lessicale con cui è stato composto. Non solo la funzione referenziale di questa "comunicazione" resta preponderante, il che potrebbe essere, una scelta stilistica, una strategia retorica, ma essa annulla la dinamica senso-significato senza della quale un messaggio, oggi, non può veramente dirsi poetico.

In realtà, anche se travestito da ragionamento serrato, dall'esibizione di fatti che dimostrano la bontà delle premesse, la denunziata insufficienza della situazione presente ("... in una società come la nostra non può venire semplicemente rimosso, in nome di una salute vista in prospettiva, anticipata, coatta, lo stato di dolore, di crisi e di divisione" aveva già scritto Pasolini[15]) resta rigidamente iscritta nelle pastoie di un velleitarismo pseudoelegiaco, lontano le mille miglia dall'idea di una poesia di ricerca che lo stesso Pasolini sembrava auspicare o almeno avere a cuore. Precipitare nella ragionevolezza e nell'auspicio trasforma un testo poetico in una dichiarazione di irredimibilità, in un bilancio aziendale.

A metà circa del testo, l'autore allude, per distanziarsene, ad "altri compagni di strada" che ai militanti di sinistra, e anzi del PCI *tout court*, chiedono "il mistico rigore d'un'azione / sempre pari all'idea". Si tratta degli autori di *Proposte per una organizzazione della cultura marxista italiana*, supplemento "di grande interesse", commenta Pasolini nella nota che accompagna il proprio testo poetico, del numero 5-6 della rivista *Ragionamenti* (Settembre 1956). Tali autori affermano, insieme ad altro, che "l'opportunismo e la diplomazia non sono né storicismo né dialettica". In particolare, Pasolini si riferisce a Franco Fortini nella cui

concezione "della cultura e del lavoro culturale" egli avverte "il pericolo, no, non dell'estremismo, ma di una certa forma di misticismo, data, appunto, la mitizzazione della base e la sospetta volontà di annullare la propria persona in un rigido e spesso anonimato moralistico".[16]

L'osservazione non potrebbe essere più azzeccata. Il 1956 è anche l'anno di *Al di là della speranza*, una poesia composta da Franco Fortini "in risposta" a *Una polemica in versi* e pubblicata appunto sul numero 8 di *Officina* dell'anno successivo (pp. 319-323). Le vicende relative alla composizione di questo testo, lo stesso Fortini le ha illustrate con garbo, ampiezza e sottigliezza di particolari e, mi pare di poter aggiungere, con obiettività, nel suo *Attraverso Pasolini*, una testimonianza annalistica dei rapporti da lui intrattenuti col suo più giovane e superdinamico corrispondente.[17]

Nella sesta parte (sono sette in tutto), Fortini introduce le officine di Varsavia dove

... i geli di mattine
disperate fra binari, abrasivi, acciai, reparti
di ruggine, odono forse ora la fine
dei nostri tempi nelle cifre che

Gozdzik spezza al microfono su folle
protese e ferme come l'altre, allora
sui graniti di Pietrogrado; e chi ora
va nei parchi di Buda e guarda le zolle
péste di cingoli e passi, lavora
in cuo cuore, poeta, anche per te.

Soccorre, anche qui, una glossa d'autore: "A differenza di Pasolini, vedevo agitatori operai della fabbriche Zeran, in Polonia, parlare nei microfoni e annunciare la fine di un'epoca come, quarant'anni prima, avevano fatto gli operai della Putilov nella città che si chiamava Pietrogrado. Anche i combattenti di Budapest, dicevo a Pier Paolo, lavorano entro di sé per la tua (la nostra) poesia".[18] È difficile oggi non restare annientati dall'enfasi e dall'eccesso di fede (che lo stesso Fortini avrebbe, in seguito, ammesso), e ancora di più dal ripresentarsi di una fondamentale istanza crepuscolare nel bel mezzo di un grave (e rispettabile) travaglio ideologico, quella per cui il poeta, dichiaratosi impari al proprio compito, delega la funzione poetica non all'*Altro* attivo

nel linguaggio che lo parla, ma ad un *altrui* sconosciuto o conosciuto per sentito dire e invidiato, naturalmente, in quanto operaio e protagonista di una reale azione eversiva nei confronti del potere. Fare gli operai è sempre piaciuto ai non eccellenti poeti della sinistra italiana.

Partito dunque sotto l'egida della rinuncia, il nostro crepuscolo si ritaglia nuovi spazi (ma non nasce certo a nuova vita) illudendosi di poter mettere la propria abdicazione al servizio di un fondamentale rivolgimento sociale. Per una squadra del genere è difficile non tifare, per qualche tempo. Alibi così massicci non capitano tutti i giorni... ma. Come si può facilmente sospettare c'è una differenza enorme tra il poeta che si immerge nell'ascolto del linguaggio per dirsi poeta del non-io e il poeta che si dipinge io per poter dire di non essere poeta.

A proposito di *Una obbedienza* (ma con questo libro siamo già nel 1981), Romano Luperini ha tuttavia scritto che "esorcizzato dalle immagini e dal ritmo, essiccato in maniera, l'orrore straripa egualmente dalla scrittura, e la rende, nonostante tutto, periclitante. Di fronte ad esso, non si dà possibilità vera d'autosufficienza e di sicurezza, neppure letteraria. Se il mondo è postulato da Fortini autonomo e oggettivo così come il codice linguistico che l'esprime, la poesia è tutta dentro la fatica con cui si sostiene l'assioma" (*La lotta mentale*, Roma, Editori Riuniti, 1986, p. 65). E ciò nonostante, continua Luperini (p. 67) "il rischio [... che] una restaurazione dell'io [sia] consapevolmente corso nello sforzo di una ricostituzione del soggetto e di un suo rapporto più pieno con la realtà". Queste osservazioni restituiscono un'immagine di Fortini assai diversa da quella del poeta delegante seminascosto tra le righe di *Al di là della speranza*, ma temo che alla soluzione (si fa per dire) del problema di una "ricostituzione dell'io [che] esiste e coincide, appunto, con quello del futuro dell'uomo" (ibid.) Fortini partecipi, come dire, per difetto, o meglio con la consapevolezza di parteciparvi per difetto. Il che se da un lato lo disincaglia da Pasolini (vedi l'apostrofe che gli lancia in *In morte di Pasolini*: "Nulla ti fu mai vero. Non sei mai stato") dall'altro conferma che l'idea di una costruzione dell'io senza l'attiva partecipazione di un *Altro* che lo parli resta epistemologicamente improponibile.

Ma torniamo senza ulteriori esitazioni al testo fortiniano del 1956 che, occorre dirlo, non è proprio chiarissimo. Cioè non dice se per il fatto di spezzare al microfono cifre che annunciano la fine di un mondo, l'operaio Gozdzik incarni il tipo umano esemplare di chi lavora per creare condizioni favorevoli al futuro della poesia o se il suo lavoro sia già di per sé un modo della poesia di essere. E poi: Gozdzik o chi, dopo

la rivolta (soffocata dall'intervento sovietico), va nei parchi di Buda ed è testimone di sconfitta?

Certo è che solo a un maramaldo quale si professa l'autore di queste osservazioni potrebbe venire in mente, per contrasto, insieme all'idea che il futuro della poesia spetti solo ai poeti di forgiarlo, quel che due anni dopo avrebbe scritto Antonio Delfini in *La morte di un fondatore è il principio*, una delle più celebri (in un cerchio, ahimé ristrettissimo di lettori) delle sue *Poesie della fine del mondo*.[19] Vi si legge, proprio in apertura, che

> La morte di un fondatore è il principio
> di una piccola soddisfazione poetica
> nella mente serena di un nuovo clima.

Cui segue, "en abîme", una glossa redatta in termini pseudocalcistici:

> è quello che il pubblico dice
> quel che fa bene e fa vincere
> (parole chiare e gambe sicure)
> è il colpo di scena sull'altra panchina
> di un grande interrogativo d'artista.

Il rimando, lo ammetto, è stridente. Si va da un sentimento di eccitato rispetto per la gravità degli avvenimenti esibiti dal testo di Fortini, e all'assunzione da parte del poeta di un ruolo secondario in seno alla comunità, al sarcasmo di una metafora sportiva inneggiante, tutto sommato, alla negazione delle svolte epocali. Delfini viene così a trovarsi, praticamente, agli antipodi di Fortini. La sua è una tragedia sfacciata ed esuberante. Il "colpo di scena" produce "un grande interrogativo d'artista". Qui non di delega si tratta, ma dello sfruttamento di un'occasione ("la morte", appunto "di un fondatore") per sciogliere il vincolo premesse/conseguenze e tradurlo in fuga, in distrazione, in disubbidienza, in esaltazione dell'assurdo la cui verità sembra essere garantita solo dal velenoso sogghigno di chi la propone.

Il senso del discorso va cercato prima di tutto nell'innesto a spirale e frettoloso di allusioni ad avvenimenti e personaggi che il vortice in cui si buttano (per sottrarsi a una fallimentare legittimità) rende irriconoscibili. Se sappiamo che "il più grosso pisello del mondo" del successivo verso trentotto "*è* Saragat", come vuole una

nota dell'autografo, non è dato, quanto meno a me, di conoscere nome, cognome e indirizzo (e connotati) del personaggio di cui al verso uno e denominato "il fondatore". E ciò consente di spremere dall'incertezza della cronaca i sughi esilaranti della poetica. "In nessuno scrittore del novecento come in Delfini" ha scritto Giorgio Agamben "l'indeterminazione di vissuto e poetato è così assoluta *e vita è veramente soltanto ciò che si genera nella parola*".[20]

Sicché adesso, avvistate ed evitate, da un lato, le lunghe braccia rapinose della malinconia pasoliniana (che le braccia veramente un po' le fa cascare) e, dall'altro, le conche risucchianti della fortiniana illusione delegante, e anche, se si vuole, della sua ostinazione resistenziale – ammirevole, senza dubbio, ma pervicacemente apologetica – e accolto in vela il soffio di qualche intemperanza delfiniana, possiamo cominciare a esplorare con accanimento proprio uno di quei testi che Elio Pagliarani aveva cercato di allontanare da sé e la cui carica esplosiva è stata e fino a oggi ignorata.

In "Niente che giustifichi la mia pretesa", un testo reso pubblico nel 1954, ma già esistente nel 1953 e dunque ben tre anni prima del mirabile anno di cui si è detto, e poi però (si è detto anche questo) incautamente ostracizzato, Elio Pagliarani affrontava anche lui – in maniera sommessamente proterva, per quel che riguarda l'aspetto assertivo degli enunciati, e con assoluta baldanza per quel che pertiene invece alle pulsioni della prosodia – l'argomento del che farsene mai della poesia di fronte alle urgenze del sociale, anzi del sopravvivere:

> Che gioco macabro è questo? Mille più uno sono i modi
> di rompersi il collo gratis.
> Ma come faremo a metterci in mercato
> Fra la minestra e il pane?
> Che rimane ai poeti se le genti
> Hanno fame?[21]

Mentre questa strofa che occupa, verso più verso meno, il centro della composizione, ha un andamento rettilineo in cui ogni quesito specifica quello precedente, l'inizio e la fine del componimento sono fittamente intessute di incertezze sintattiche e non sono affatto qualificabili l'uno come premessa tematica vincolante e l'altro, come svolgimento conseguente. È ammessa dunque l'impertinenza (purché si tratti di impertinenza responsabile). Pagliarani sa già, nel 1953, che in poesia i

cerchi non solo è meglio non chiuderli, ma soprattutto sa che, per evitare anche la tentazione di doverli chiudere, la cosa migliore è non aprirli. Si accavallano infatti, all'inizio, due proposizioni: da una parte la riflessione di un giovane (ubriaco) intorno all'impossibilità, sul piano logico, di convincere una "fanciulla / capitata non ricordo come fra le mani: / [a] non dire male ai poeti..." e dall'altra il tentativo, comunque, di persuaderla allegando ragioni inopportune. Non bisogna dire male ai poeti "che a fare il loro mestiere / stringono alle tempie le vene, e ogni suono è pagato."

Che si tratti di risposte incongrue il primo a rendersene conto è, naturalmente, il poeta che definisce "macabro" il proprio gioco. Pur non volendo sottovalutare né la furbizia di una grammatica approssimativa (dove "*ai* poeti" equivale forse a "*dei* poeti", né la soluzione prolettica della causale, per cui non si ha certezza di chi "stringa alle tempie" (se i poeti o le vene), è tuttavia scelta del termine "suono" con l'aggiunta qualificante di "pagato" che imprime al discorso una valenza inusitata. Avesse detto termine o parola... Che il poeta debba pagare (di persona) per ogni suono da cui pretende di far ripartire la sua ricerca (i suoi annusamenti) di significato, è affermazione che scarta, con chiarezza, qualsiasi speranza di ottenere indulgenza o di appiattire la provocazione nel compiacimento.

Chi fosse tentato di proporre un riaggancio con il rivoluzionario progetto pascoliano di far ripartire la poesia dalle zone aurorali del linguaggio, e più aurorale del suono non si può, è decisamente invitato a cedere alla tentazione. La qual cosa, semmai ce ne fosse di bisogno, sarebbe prova ulteriore della vitalità ininterrotta che caratterizza la linea sperimentale delle lettere nostrane, in prosa e in poesia, a partire almeno dalla metà dell'ottocento.[22] Con il conforto certo, e però a volte anche senza il conforto, dei modelli francesi.

Ma c'è di più. Un sottile intreccio di richiami letterari e pseudo-citazioni dà sostanza alla seconda parte del componimento che, divisa a sua volta in due parti, riprecipita il discorso a) intorno alla figura e b) intorno alla funzione, del poeta. Davanti a un brano come

> Guercio, mio fratello,
> sofferente tenerezza
> amore
>   lo so, lo so che ci tocca stare ben fermi coi piedi sulla terra
>   – il pazzo lo hanno ammazzato, che se voleva cibo della gente
>
> noi ci mettiamo terzo

non sarà difficile riconoscere uno schema collaudato da Dante e ancora frequentato dal Carducci: il primo quando si dichiara "sesto fra cotanto senno" e il secondo quando, riecheggiando il primo, riserva per sé, nell'arte di fabbricare sonetti, il posto di maglia nera: "sesto io no, ma postremo".[23] La differenza però, macroscopica, è che mentre i due antesignani si misuravano con altri poeti, il poeta di Pagliarani è in elenco con un fratello guercio e innamorato, e un "pazzo" che aspira a costituirsi in figura di Cristo del cui corpo, che è stato ammazzato, ogni credente scrupoloso piglia e mangia con regolarità.

È in questo habitat di traumi e di aberrazioni che il poeta introduce con piglio giullaresco il proprio ragionamento beffardo e ineccepibile al tempo stesso:

> Primo il pane secondo la minestra
> terzo la donna e la parola
> noi ci poniamo a questa
> come l'ultima che ha da avere un senso,
> duttile contro il ferro, la sola che si possa anche inventare
> tutta del nostro stampo e renderne testimonianza.

La posizione di terzo viene qui ribadita per distinguere l'invenzione di una parola "tutta del nostro stampo" che abbia un "senso duttile contro il ferro", dall'adozione della parola celebrativa canonicamente adibita alle esperienze dell'amore (fratello) e del sacrificio (pazzo), o delle loro inadempienze. È in questo salto che oppone duttilità a rigidezza (ferro), polisemia e irrequietezza referenziale al privilegio autocratico di una coerenza coatta e coartata, che la testimonianza del poeta acquisisce valore storico, e cioè per dirla con parole già citate dello stesso Pagliarani, che il suo modo d'impiego della parola mantiene "in efficienza, per tutti, la lingua di tutti".

Ciò significa, quanto meno, tenere in vita, in alternativa alla colonizzazione dei significati da parte di chi fonda la propria autorità linguistica sulla passività del ricettore, una fluidità discorsiva in cui la materialità stessa del linguaggio, e il suono, dunque, in prima fila, possa collaborare in maniera determinante alla tessitura del messaggio. Ponendosi in ascolto di ciò che spicca nel linguaggio accolto nel testo poetico, il discorso si sdipana nella coscienza conativa del lettore al di là dell'occasione contestuale che lo ha fatto nascere nella coscienza emotiva dell'autore. Non c'è guida non c'è binario – ci sono, al massimo,

frammenti, brani divelti di binario – e non c'è "verso" in cui la posizione speciale di un lessema, un suo utilizzo inusitato, o la presenza di una soluzione predicativa inedita, non inviti alla scoperta della ragione che ha convocato in quel punto l'occasione esaltante di un senso inedito non riconvogliabile al già noto. La presenza di tale senso si avverte immediatamente; la sua produttiva macerazione dura negli anni, e non è mai garantita. (In questa durata e infinita ri-produzione consiste, tra l'altro, il suo speciale valore umanistico.)

Nel testo che stiamo esaminando, per esempio, acquista un' eccezionale importanza il fatto che il termine "parola" sia stato messo in elenco accanto al termine "donna", perché come minimo, l'incontro di parola e donna è una felicissima citazione. Come non riassaporare, incontrandoli, gl'inquietanti equivoci della poesia stilnovista che l'emblematica d'amore aveva voluto e saputo trasformare in tragico e irrinunciabile evento conoscitivo? Come non rivivere, con esaltazione, il crollo della comprensione, o meglio l'abdicazione della parola davanti alla certezza dei limiti in cui si dibattono i procedimenti stessi della simbolizzazione verbale e figurativa? Un oggetto desiderato che sfugge ai tentativi di accreditamento epistemico è manna per i poeti, ovverosia la condizione necessaria perché la loro scrittura non rientri delusa in sé stessa (come appunto in Pasolini e Fortini).

È praticamente impossibile non balzare da questo fuggevole accenno degli esordi di Pagliarani, allo splendido coro che chiude la sua *Ragazza Carla*: "Quanto di morte noi circonda e quanto / Tocca mutarne in vita per esistere / È diamante sul vetro..." da cui emerge, stravolto, il Cavalcanti di "Quando di morte ci convien trar vita" una ballata in cui s'incontra (verso 17) l'esito, veramente straordinario, di "formando di desio nova persona" precipitato alchemicamente da Pagliarani in un altrettanto straordinario "quando ristagna il ritmo e quando investe / lo stesso corpo umano a mutamento".

Accanto a tanto solenne e metamorfico affiatamento troviamo, per altro, lo sberleffo allo stato puro: "possiamo lavarci la faccia / e camminare in mezzo alla gente", recita infatti il congedo di "Niente che giustifichi...", con un trasparente rimando al "potresti arditamente / uscir del boscho, et gir infra la gente" di Francesco Petrarca.[24] Che sia un congedo a essere sbeffeggiato, è un'altra spia del disagio provato da Pagliarani nei riguardi di ogni conclusione, di ogni circolarità testuale. Ma qui emerge anche un secondo disagio: quello di non potersi sottrarre a una certa eredità letteraria, se non, appunto, attraverso una sua ridicolosa decantazione. È

quindi di fondamentale importanza che l'eco rimbalzi da Cavalcanti a Petrarca; e questo perché Cavalcanti i suoi testi non li avrebbe certamente invitati a uscire dal bosco, e anzi si sarebbe premurato di farli circolare esclusivamente tra "le persone – c'hanno intendimento".[25]

La differenza e' dunque evidente: va bene parlare alla *gente*, anziché ai pochi eletti, ma è necessario, perché ciò avvenga con profitto, che se ne discorra nell'alveo di una lusinga impudente, capace di *stravolgimento* (è questo il termine che sceglierei per caratterizzare la proposta di Pagliarani e diversificarla dalla *denuncia* pasoliniana e la *delega* fortiniana di cui si è detto), di una prassi in cui la cifra parodica, non meno del tenore sarcastico che la invera, resti iscritta in una rubrica stilisticamente ibrida: il comico, in altre parole, lungi dall'essere il contrario del serio, viene onestamente e robustamente avvalorato come modalità e manifestazione del serio stesso, di ciò che conta, ed è opportuno che agisca in strada, in piazza, lontano dai salotti.[26]

A corollario di quest'ultima osservazione si può aggiungere che essendo la tradizione poetica – o quel poco di essa che rimane, nel setaccio comune di chi è rimasto vittima delle istituzioni scolastiche – una specie di deposito sacro di significati, essa è parimente occasione di molta idolatria. Stravolgerne le diciture, anziché emendarne gli ordinamenti, è un modo di invocare nuovi ascolti, nuovi assaporamenti di senso, oltre che, ben inteso, di ribadire la funzione necessariamente alternativa del discorso poetico rispetto alle catacresi istituzionali. In uno dei "suoi" Epigrammi ferraresi, per l'interposta persona del Savonarola, Pagliarani stesso dichiara: "Costoro non credono e non possono credere, e queste parole / li eccitano a ira maggiore: io sono contento di eccitarli".[27]

Allo stravolgimento letterario-citazionale corrisponde, fin dagli esordi, uno stravolgimento delle norme grammaticali e delle convenzioni retoriche. Non sono mancate, in proposito, analisi assai persuasive.[28] Si è messa in evidenza la sua disinvoltura coi tempi dei verbi, specialmente in sequenze asindetotiche del tipo:

> Una volta per settimana
> li *prenderemo* di petto,
> *andiamo* al cinematografo.[29]

Si è parlato del trattamento populistico cui Pagliarani assoggetta formulazioni filosofiche e scientifiche, trattamento che ci pare assai bene esemplato dai versi seguenti:

Marx che disse dopo il cinquanta Ragazzi ci aspettano ventanni di pausa e alle figlie
[esercizio di ricamo
da un punto di vista topico
l'elemento feci appare rimosso...[30]

o da questi altri:

L'armamentario della scienza dimostra Kappa punto Popper nella logica
è diretto alla falsifica
non alla verifica delle proposizioni[31]

Sono state sottolineate le sue impervie paratassi:

È duro a nascere questa volta il Cristo.
Il treno è faticoso come un parto.
Io ho tre bimbi e un cavallo a dondolo.[32]

nonché le numerosissime riconquiste (mai neglette ma riemerse con orgoglio rinnovato nella *Ballata di Rudi*) di quei brani della discorsività idiomatica che la violenza mediatica censura, invece, quotidianamente, o riduce a zero:

quella ragazza gli disse ballando mansueta "il vecchio Pedro"
che non faceva sport che non studiava che cresceva fintanto che cresceva
che forse aveva già smesso di crescere, che non le importava niente ballando,
tanto siamo qui a far peso...[33]

così come non sono sfuggiti i cortocircuiti generati dai suoi, assai poco giudiziosi, accoppiamenti predicativi:

La mia nave dei mari del sud
fa carico d'acqua a Porta Vigentina
—non temere, secondo la corrente,
ma attorno circolare, sempre più
(è nella norma) vertiginosamente
come il ventinove come il trenta
siamo presi nel giro, non m'attardo,
il gorgo è a mulinello, il Maelström,
non te l'hanno insegnato? È sempre quello
Porta Romana Porta Garibaldi.[34]

È stato infine osservato come, impeccabilmente, "il procedimento narrativo ... dominante in Pagliarani [si svolga] sotto il dominio del ritmo verbale e linguistico: non viceversa".[35] Asor Rosa, cui dobbiamo l'osservazione, ha felicemente esteso la sua disanima a quei luoghi in cui la poesia di Pagliarani resta sì narrativa, ma "poesia narrativa, ormai, *après le deluge.* Diluvio sessantottesco, politico-istituzionale; ma anche diluvio semantico, ossia distruzione del tessuto unilineare della narrazione, con fobie e fissazioni linguistiche da nevrosi galoppante, che va verso un esito apertamente dissociativo in prima istanza, ma poi, a più lunga scadenza, come ipotesi appena accennata, di riorganizzazione e rifunzionalizzazione linguistica... si direbbe che al servizio di questa volontà dissociativa sia restato l'unico strumento di una *iterazione ossessiva* dei termini (dove ossessiva va sottolineato due volte: primo perché esprime la ripetizione veramente impressionante di talune parole e strutture sintattiche e stilistiche; secondo perché esprime una battuta d'arresto intorno ad alcuni concetti e procedure logiche elementari che non ce la fanno, oggettivamente, a comporsi in una serie definitiva":

> proviamo ancora col rosso: rosso, un cerchio intorno, poi
> rosso su rosso: Nandi ci fosse col rosso un cerchio di rosso
> un punto sette punti di rosso se fossero la macchia a cavallo
> dei cerchi, di rosso che cola in un angolo, mobile rosso
> su cerchi più stretti intasati dal rosso, che segue i bordi
> dell'angolo, deborda oltre l'angolo rosso si sparge sul tempo
> di rosso....[36]

Tirate anche noi le nostre somme, conviene qui aggiungere tuttavia almeno una cosa, e cioè che l'attacco di Pagliarani alle istituzioni linguistiche non è mai frontale o mirato alla loro eliminazione – nulla dovrà dirsi meno futurista, meno minimalista, della sua scrittura poetica che conosce, semmai, ampie movenze pleonastiche – ma deve piuttosto leggersi come un rifiuto categorico opposto alla dogmatica autorità con cui tali istituzioni vengono scolasticamente e classisticamente imposte (quasi che regola e gioco fossero attività che si escludono reciprocamente). Grammatica si, dunque, ma come patrimonio comune delle possibilità di produrre significati inediti non irriconoscibili, e non preventivamente occupati.

In questo senso, una delle più vistose e costanti tra le escoriazioni messe in opera dal poeta affiora dal disequilibrio con cui concatena

protasi e apodosi. Ecco un esempio tratto da un testo ormai lontano nel tempo:

> Se facessimo conto delle cose
> che non tornano, come quella lampada
> fulminata nell'atrio della stazione
> e il commiato all'oscuro, avremmo allora
> già perso, e il secolo altra luce esplode
> che può dirsi per noi definitiva.

Si tratta dell'incipit di *Inventario privato,* il secondo libro di Pagliarani (Milano, Veronelli Editore, 1959). L'attesa di un secondo condizionale (*esploderebbe*, dopo l'imbeccata di *avremmo*) è tradita dal ricorso a un indicativo presente (*esplode*) che sposta l'asse del discorso dall'ambito di una ipotesi confermata (*già perso*), e che potrebbe solo essere ulteriormente e meccanicamente esemplata, a quello di una enunciazione aperta: qualcosa esplode per davvero nel testo, e il lettore può accorgersene e appropriarsene grazie all'ingegno reso più aguzzo (l'ascolto reso più scaltro) proprio dallo scarto che anima e incrina la *consecutio* dei tempi (e dei modi).

Due dipendenti ipotetiche, all'apprezzamento delle cui dissonanze siamo dunque sollecitati da uno stridore iniziale, "riaprono" il discorso, in finale di partita, legandosi però entrambe al destino di un'unica clausola principale:

> se ci pare che quadri tutto questo
> con l'anagrafe e il mestiere, non il minimo buonsenso
> ....
> ....
> ci rimane, o dignità, se abbiamo solo in testa
> svariate idee d'amore e d'ingiustizia.[37]

"Buonsenso" e "dignità" (ridotti a zero) sono tirati in un senso dall'illusione che tutto possa iscriversi sineddochicamente in una ragione statistica ("anagrafe" e "mestiere"), e nell'altro dall'insolvenza di valori epistemici ed etici ("svariate idee d'amore e d'ingiustizia"). Ma questa doppia torsione non genera imbarazzo, che anzi trasforma l'ansia del ribadire in un sereno e ricco accoglimento del precario, del pensiero pensante, piuttosto che del pensiero pensato (e mercificato).

Nell'explicit di "Oggetti e argomenti per una disperazione", pubblicato sette anni dopo, leggiamo inoltre:

> Ma se avessi soltanto bestemmiato
> Allora Brecht ai vostri figli ha già lasciato detto
> Perdonateci a noi per il nostro tempo.[38]

In questi versi il fenomeno della concatenazione stridente (ma non impertinente) conosce un'ulteriore complicazione: il soggetto *Brecht* usurpa, a metà discorso ("ha già lasciato detto"), il posto e il ruolo del soggetto *io* da cui discendono le circostanze, le condizioni del ragionamento ("se avessi soltanto bestemmiato"). Non si tratta però, nemmeno qui, di una contro-deduzione, di un'antagonistica e irresponsabile iattura di ciò che, in obbedienza alle premesse, parrebbe lecito desiderare di conoscere, quanto piuttosto della messa in opera di una *non risposta, di un'affermazione in cui l'asse della condizione e l'asse della conseguenza sviluppano un loro comune denominatore, un loro principio di equivalenza.* È, come potrebbero arguire i grammatici di una volta, il *subordinato* che aspira a *ordinarsi*, anzi che si *ordina tout court*. E da questa "dis-funzione", da questo maltrattamento che nasce la poesia, che è come dire la scossa, la sveglia, la dolcezza del tormento che impedisce al pensiero di pensarsi garantito. In poesia, per tanto, nessuna pretesa personalistica può essere giustificata, e ogni garanzia (o richiesta di garanzia) non ammonta che a una rivelazione dell'arbitrarietà epistemica avanzata da chi la suppone necessaria e desiderabile: per il progresso dell'umanità... e per i propri interessi economici. O come ha scritto, appunto, Pagliarani in uno dei suoi momenti di maggiore irruenza ed efficacia:

> No a Michelangelo se debordava sangue da ogni canale
> corporale no al riscatto dell'usura in termini di spazio e di volume
> no a un'idea di figura come doppione
> Delle due l'una o s'è persa la misura
> ogni rapporto fra l'uomo e la sua morte o se la sorte
> resta di noi a somiglianza e immagine è alla sorte
> che dobbiamo rivolgerci
> per ogni nostra descrizione
> [....]
> No a Michelangelo se si fosse amministrato
> I profitti e le perdite del sangue.[39]

Sottrarre il dettato poetico alle prevaricazioni di un uso linguistico diventato per tutti una camicia di forza, ed estrarre senso da strategie sintattiche inusitate, dalla fuga (in senso musicale) in cui si compongono esigenze discorsive e godimenti lessicali, è la dimostrazione che, se "la tradizione anarchica è fresca",[40] ciò è possibile perché chi la incarna si è assunto la responsabilità delle cause di cui è l'effetto: a partire da questa illuminazione non ha più senso recriminare, e l'elegia può uscire dal labirinto dalla stessa porta da cui vi era subdolamente entrata (che altre porte non ce ne sono).

Nello stravolgimento è la cronaca di questo passaggio di ritorno, dalle spettanze, dai reclamati diritti, dalla richiesta di sovvenzioni, dall'idea di tenere in piedi le proprie rovine coi frammenti del passato, all'eccitamento esibito da un linguaggio che, nuovo cespuglio, non si consuma e che, se dio vuole, non si tramuta in una censura (troppo sovente scambiata per legge). E la cronaca è questo stravolgimento, così come è inevitabilmente testimonianza, ovvero "violenta fiducia", come recita un verso del sempre rinascente "Narcissus pseudonarcissus", "che tu mi trovi in mezzo alla furiana / e dopo, quando le rotaie dei tram stanno per aria".[41]

Credo che convenga fermarsi qui, nell'alveo di questa corposa e allarmante profezia che non aspira a certezza e non rinuncia, del pari, a perseguire le tracce di un ricco e diabolico episteme. L'io è ridotto male? L'uomo non è la misura di tutte le cose? Alla diffalta, come si è detto, non solo del sillogismo, ma dell'io stesso che lo pronunzia, Pagliarani risponde, *da sempre*, allestendo un senso linguistico-politico che "ci sradichi dal fitto".[42]

Note

1. La differenza tra le cronache e le altre poesie non oltrepassa i confini del titolo.

2. Vedi a p. 28 dell'edizione citata nel testo.

3. Vedi anche l'incipit di "Per conto terzi" (*Lezione di fisica & Fecaloro*, Milano, Feltrinelli, 1968, p. 44) che recita: "Certa *gente* chiamata il terzo stato / *ebbero* il loro bravo daffare nell'Ottantanove"). Frequente nella lirica popolare (basti qui ricordare "il lungo treno che *andava* al confine / e *trasportavano* migliaia di alpini") il disaccordo tra soggetto singolare e predicato verbale plurale conferma l'inclinazione anarchica della sintassi pagliaranesca. Ma stiamo attenti che "ebbero" gli alpini non lo saprebbero dire.

4. Si ricorda, a sostegno di quest'affermazione, che molte poesie di Pagliarani risultano da un sapiente montaggio di testi altrui (vedi "Dittico della merce: I. La merce esclusa", In: *Lezione di fisica*, cit. pp. 55-58), mentre altre ancora sono citazioni integrali (o trascrizioni come scrive il poeta stesso) scandite secondo ritmi non previsti dalla dicitura originaria (vedi "Le vicende dell'oro", *ibid.*, pp. 41-43, e il recentissimo "Quando questo lusso" pubblicato su *Il Caffè illustrato,* numero 5, marzo/aprile 2002, p. 10).

5. Vedi *La musa pedagogica di Pagliarani*, in "Aut Aut", no. 73, gennaio 1963, pp. 78-80; in seguito incluso in *Poesia degli anni Sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976.

6. Vedi *Nei paraggi di Lacan* in AA.VV. *Effetto Lacan*, a cura di A. D'Agostino, Cosenza, Lerici, 1979, ora in Andrea Zanzotto, *Aure e disincanti nel novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 171-76.

7. Non va dimenticato che un'idea di poesia come lavoro linguistico sperimentale era stata tenuta a battesimo, *in primis*, da Pasolini, nel suo intervento "Il neo-sperimentalismo" apparso sul numero 5 di *Officina* (1956), pp. 169-182. Alla stessa idea Pasolini sarebbe ritornato, per affinarla, in "La libertà stilistica" pubblicato nel numero doppio 9-10, sempre di *Officina* (giugno 1957) per accompagnare quella *Piccola antologia sperimentale* che, scomoda forse, e approssimativa certo, avrebbe comunque suscitato sublimi accanimenti polemici. Garbatamente vitriolica la risposta di Edoardo Sanguineti "Una polemica in prosa" che Pasolini ospitò comunque sul numero successivo di *Officina* (numero 11, novembre 1957, pp. 422-457).

8. Vedi *I due tempi della poesia di Elio Pagliarani*, In: *La ragazza Carla e Nuove poesie*, Milano, Oscar Mondadori, 1978, p. 14.

9. Con grande eleganza, Edoardo Sanguineti non si incluse nella propria antologia.

10. Vedi a pagina LX. Si noti inoltre l'affinità metaforica di Sanguineti e di Raboni: all'immagine del "ponte", impiegata dal primo, corrisponde "la riva dove appoggiare la parte finale del suo arco" di cui parla il secondo nell'intervento succitato. Opposte tuttavia, anche se non proprio diametralmente, le loro conclusioni.

11. E basterebbe, per Pasolini, citare il suo "amaro scherzo shakespeariano", *In morte del realismo*. Fu pubblicata per la prima volta sul "Paese sera" del 29 giugno 1960.Vedine il testo in *La religione del mio tempo*, In: *Tutte le poesie*, tomo primo, a cura di Walter Siti, Milano, Mondadori, 2003, pp. 1029 – 1036.

12. Napoli, Liguori, 2001.Vedi alle pagine 223-24.

13. Pagliarani stesso, nel saggio sopra citato, aveva dichiarato che "la critica della funzione dell'operatore e del rapporto operatore consumatore a

tutti i livelli possibili" rappresentava "l'elemento specifico caratterizzante dei movimenti d'avanguardia rispetto agli altri movimenti artistico-letterari" (*Nuova corrente*, p. 88).

14. I versi citati, qui e in seguito, non corrispondono sempre all'ordine in cui appaiono nel testo pasoliniano. Pubblicato per la prima volta su "Officina", n. 7, nel novembre del 1956, *Una polemica* deve considerarsi una risposta all'attacco che la rivista "Il contemporaneo" aveva mosso a Pasolini a proposito del rifiuto da lui opposto all'idea del "posizionalismo tattico", propugnato da Carlo Salinari e Gaetano Trombatore, e ispirato alla nozione di "prospettivismo" formulata da Lukàcs l'11 gennaio 1956, nella sua relazione al *IV Congresso degli scrittori tedeschi*. Vedine ora il testo in *Le ceneri di Gramsci,* In: *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, *cit.* pp. 850-857. Nota alle pp. 865-66. La fine deludente del primo decennio post-bellico ricorre anche altrove nel Pasolini di quegli anni che, nella prima parte di "Le ceneri di Gramsci" (1957), scrive per l'appunto: ... Spande una mortale / pace, disamorata come i nostri destini, // tra le vecchie muraglie l'autunnale / maggio. In esso c'è il grigiore del mondo, la fine del decennio in cui ci appare / tra le macerie finito il profondo / e ingenuo sforzo di rifare la vita", *ibid.* p. 815.

15. Vedi il suo *La posizione*, In: "Officina", n. 6, 1956, pp. 245-50.

16. Vedi "Note", In: *Le ceneri di Gramsci* , *cit.* p. 866 e 867.

17. Torino, Einaudi, 1993. Di particolare interesse, per noi, il capitolo "Uno scambio di lettere" che copre gli anni 1954-57.

18. *ibid.* p. 68.

19. Uscito per la prima volta da Feltrinelli (Milano, 1961), è stato recentemente (1995) riproposto in edizione accresciuta da Quodlibet di Macerata, 1995, a cura di Daniele Garbuglia e con un'introduzione di Giorgio Agamben.

20. Vedi il suo *Dettato della poesia, ibid.*, p. XV.

21. Domanda cui Pagliarani torna spesso nella sua opera. Vedi per esempio "Argomenti per una disperazione" (*Lezione di fisica e Fecaloro, cit.*, p. 20) dove si legge: Poeta è una parola che non uso / di solito, ma occorre questa volta perché / respinti tutti i tipi di preti a consolarci non è ai poeti che tocca dichiararsi / sulla nostra morte, ora, della morte illuminarci?"

22. Già nel 1959 Giacomo Zanga segnalava Carlo Dossi, Gian Petro Lucine e Carlo Emilio Gadda, come possibili antenati di Elio Pagliarani. Vedi la sua, nella prefazione a *Inventario privato* (Milano, Veronelli, 1959, p. 10).

23. Rispettivamente in Inferno, IV, 102 e nel dodicesimo verso del sonetto "Il sonetto", terza composizione delle *Rime nuove* (1861-1887).

24. Sono gli ultimi due versi della celeberrima "Chiare, fresche et dolci acque".

25. Mentre qui siamo alla fine di "Donna me prega".

26. Anche qui il pensiero corre volentieri al Delfini di "Noi minacciamo di fare la guerra" dove si legge tra l'altro: "Siamo la prima squadra: ci guida una bambina. / Saremo la seconda, la terza, la quarta squadra: / sarà il riscatto contro il maschilismo cristiano" e dove è detto "sin verguenza" che "il padre della Bimba è Guido Cavalcanti".

27. Vedi *Epigrammi ferraresi*, Lecce, Manni, 1987, p. 27, un libro in cui l'autore ha "trascritto, scandito, sottolineato (o saccheggiato: certo talvolta, una o due, distolto bruscamente dal contesto) brani delle *Prediche* di Frate Hironymo da Ferrara, segnatamente quelle *Sopra Ezechiel*" (p. 66).

28. Tra i numerosi contributi degni di nota mi piace qui ricordare quello di Mario Boselli, "Procedimento metonimico e fonostilismi nella *Lezione di fisica*", In: *Nuova corrente*, n. 42/43, 1967.

29. "Domenica", In: *Cronache* ecc., *cit.* p. 15.

30. "Dittico del Fecaloro: I. Fecaloro", In: *Lezione di fisica, cit.*, p. 69.

31. "Proviamo ancora col rosso, C1", In: *La ballata di Rudi*, Venezia, Marsilio, 1995, p. 74.

32. "Due viaggi", *ibid.*, p. 21.

33. "Una che non", *ibid.*, p. 13.

34. "Trascrizione", In: *Cronache* ecc., *cit.*, p. 20. Il Ventinove e il Trenta sono numeri di linee tramviarie, dette di Circonvallazione: un termine quanto mai altisonante soprattutto se si pensa alla carenza quasi assoluta di mura (valli) lungo il loro percorso che collegando le varie porte di Milano (due menzionate nel testo) gira tutto intorno alla città facendo correre al suo abitante il rischio di sprofondare in un gorgo (mulinello o Maelström?).

35. Con buona pace dell'affinità con Pavese, dunque!

36. Ancora da "Proviamo ancora col rosso, A", In: *La ballata di Rudi, cit.*, p. 70. Per Asor Rosa vedi alla citata prefazione a *La ragazza Carla e nuove poesie*, pp. 27-28.

37. Vedi alle pagine 15 e 16.

38. Vedi *Lezione di fisica, cit.* p. 24.

39. "dalle negazioni", ibid., p. 29 e p. 33.

40. "Come alla luna l'alone", In: *Lezione di fisica, cit.* p. 38.

41. Vedi *Cronache* ecc., *cit.*, p. 32.

42. Vedi il penultimo verso de *La ragazza Carla*.

Così vicini, così lontani: Pagliarani e Spatola, dal narrare in versi al poetar narrando

Giuseppe Cavatorta
Department of Italian
University of California, Los Angeles

> *Finito l'entusiasmo comincia la scrittura. Non si sa cosa comincia, quando si perde il diritto di scrivere, quando si sente «che né l'anno prossimo, in quello dopo, né mai in vita mia, scriverò un libro» (Lord Chandos) Quando la scrittura finisce si sa solo che comincia una lingua «che non è il latino, né l'inglese, né l'italiano, né lo spagnolo, ma una lingua di cui non si conosce neppure una parola, una lingua parlata dalle cose mute, con la quale ci si dovrà giustificare nella tomba, davanti a un giudice sconosciuto».*
>
> *L'equivalente*, Corrado Costa

> *Il testo non si dovrebbe fissarlo né davanti né dietro di sé. A suo modo è un'avventura anche questa. Aspettare che il testo si dissemini, s'incorpori: a che cosa? Poi il resto. Aspettare che il tempo ti ritrovi.*
>
> *Il testo del racconto*, Giuliano Gramigna

L'idea di accostare il poemetto narrativo *La ragazza Carla* di Pagliarani a uno dei romanzi della neoavanguardia, *L'oblò* di Adriano Spatola, nasce all'interno di un progetto assai più vasto che sarebbe quello di ricostruire il percorso della narrativa sperimentale italiana, dalla fine dell'ottocento al romanzo della neoavanguardia. Una scrittura che ha subito nel corso del secolo passato, e continua impunemente a subire anche in questo, le angherie che derivano dal dover sottostare ai rigidi vincoli che l'iscrizione al "genere" romanzo comporterebbe e che ne ha spesso decretato, nell'immediato, il successo o la messa da parte. È solo grazie al ripescaggio operato dalla neovanguadia tra la fine degli

anni '50 e i primi anni '60, infatti, che dobbiamo la giusta attenzione che oggi si presta alla narrativa di Dossi, Savinio e Delfini, solo per ricordarne alcuni, i testi dei quali, non adattandosi a rientrare negli schemi ideologici di una scuola poetica o un'altra, come sempre tocca a quelli "fuori dal giro", si ritrovavano orfani di quell'attenzione critica che avrebbero meritato.

Nel caso della neoavanguardia, la situazione si presenta ancor più intricata sia per l'impossibilità di definire una volta per tutte, cosa si debba intendere per "romanzo della neoavanguardia", sia per la poca simpatia che gli sforzi narrativi dei neoavanguardisti sembrano riscuotere tra i critici, persino quelli di parte, forse stimolati maggiormente dalle sperimentazioni in campo poetico, apparentemente restii ad inoltrarsi in questi territori dai confini instabili.

Nel caso specifico, l'intento è di provare a verificare come una corrispondenza specifica, tra *La ragazza Carla* e *L'oblò,* potrebbe rivelarsi fruttuosa per fare luce sulle strade aperte dalla neoavanguardia al romanzo, spesso oscurate dalla supina accettazione del *Capriccio italiano* di Edoardo Sanguineti ad *exemplum* della sperimentazione sul romanzo del Gruppo '63. Un'autorevolezza che gli derivava dal nome dell'autore, brillante filologo e poeta, e dalla critica militante che, accompagnando sin dagli inizi l'uscita del romanzo, ne aveva messo in risalto la presunta carica rivoluzionaria in più di un'occasione.

Diventa a questo punto necessario affrontare uno dei nodi più intricati dell'intero problema vale a dire, mettere in chiaro a cosa ci si riferisca in questa sede con "romanzo della neoavanguardia". Unitamente al lavoro di Sanguineti, nel biennio 1963-1964 si era avuta la pubblicazione de *L'allenatore* di Salvatore Bruno,[1] di *Hilarotragoedia* di Giorgio Manganelli,[2] de *L'oblò* di Adriano Spatola,[3] di *Tristano* di Nanni Balestrini[4] e di *Fratelli d'Italia* di Alberto Arbasino,[5] solo per elencarne alcuni. Negli anni successivi questi ed altri autori tenteranno di nuovo la strada del romanzo prediligendo, comunque, tranne rare eccezioni, concentrare la propria sperimentazione in campo poetico: del 1966 è *Il grande angolo* di Giulia Niccolai,[6] del 1967 *Partita* di Antonio Porta[7] ed *Il gioco dell'oca,*[8] secondo romanzo di Sanguineti; e poi ancora *5* di Gaetano Testa[9] e *Il romboide* di Michele Perriera,[10] entrambi del 1968.

Da sottolineare comunque che, nella maggior parte dei casi, non si tratterà che di un timido tentativo destinato a rientrare subitamente: ecco allora che sia il romanzo di Spatola sia quello della Niccolai resteranno degli *unicum*, mentre per Porta e Sanguineti si dovranno registrare *Il re*

del magazzino,[11] per il primo e *Il gioco del Satyricon*[12] per il secondo, per completare il loro *excursus* in campo narrativo.[13] Tra i pochi a scoprirsi "romanzieri" all'interno del gruppo e la cui attività in quanto tale si protrarrà sino ai nostri giorni, si registra il solo Nanni Balestrini, visto che la cosiddetta "Scuola di Palermo", con Gaetano Testa, Roberto Di Marco e Michele Perriera, pur prendendo le mosse proprio in quegli anni, nasce già con un preciso orientamento verso il modulo narrativo. Discorso ancora diverso sarebbe da fare per Alberto Arbasino e Giorgio Manganelli: pur percorrendo entrambi sentieri in qualche modo paralleli e spesso coincidenti a quelli del *bund* neoavanguardistico, il primo comincia a sperimentare sul romanzo in tempi non sospetti[14] e sarà da vedere piuttosto quale uno dei modelli da cui il nuovo romanzo prenderà le mosse; il secondo, sicuramente il più acuto ed intelligente tra i romanzieri neoavanguardisti, nasce romanziere a tutti gli effetti ed anche lui, piuttosto che farsi influenzare dal dibattito,[15] vi lascia le sue fecondissime impronte.

In quest' analisi parlando di romanzo intendo riferirmi ai testi di quegli autori che potremmo definire "romanzieri per caso" ed i cui lavori si nutrono del dibattito che ne accompagna la nascita e che sono i risultati di quel clima.

Nel convegno di Palermo del '65, quando i nuovi sperimentatori si mettono a tavolino per parlare del nuovo romanzo, cadono in un peccato di miopia, a mio avviso, imperdonabile. Al tentativo d'identificazione dei padri putativi del nuovo romanzo, al di là di Gadda e, molto timidamente, di Pizzuto, si pesca un po' a casaccio nel patrimonio comune di tutte le avanguardie (Kafka, Joyce, Rabelais), per poi finire al *Noveau Roman* francese ed ai *Robbe-Grillet* e *Le Clezio*. Ma se è vero che la scrittura sperimentale si concentra sul linguaggio piuttosto che sul contenuto e che uno degli obiettivi principali dei nuovi sperimentatori era quello di non cadere in ciò che Giuliani definisce il "lato edificante della scrittura",[16] restare sul territorio nazionale avrebbe fornito tutte le risposte che si cercavano: da Dossi a Savinio, da Delfini a Landolfi, da Gadda a Pagliarani e quindi a Spatola,[17] è possibile ricostruire alcune delle tappe dello sperimentalismo narrativo italiano.

Portando la giusta attenzione al *Capriccio italiano* poi, si potranno fare due osservazioni che chiarificano le ragioni per cui ritengo che il lavoro sanguinetiano sia non solo sopravvalutato ma in qualche modo di ostacolo ad indagare il romanzo della neoavanguardia: in primo luogo, a lasciare non pochi dubbi sulla legittimità di portarlo ad *exemplum* della

narrativa d'avanguardia, sono rilevabili, numerose cadute nel patetico,[18] evidenziate già da Giuliani e sostenute da Spatola durante il convegno palermitano. Inoltre la ventilata parentela del prodotto sanguinetiano con il *Noveau roman* francese, sostenuta dalla critica e chiaramente suggerita da Sanguineti tra le righe del romanzo stesso

> così B. disse che potevamo anche fare il giuoco del romanzo, che è poi quel giuoco che so da due anni, che l'ho imparato in Francia, che M., che è medico, disse subito che è molto meglio delle associazioni libere, e che io trovo che è molto meglio davvero. (46)

fa sorgere il dubbio, che si tratti di un semplice esercizio, costruito a tavolino, più per rispondere alle insistenze degli avversari che, sferzati dalle critiche neoavanguardiste verso i loro lavori,[19] chiedevano alla neoavanguardia di mostrare, dunque, quale fosse il percorso che si sarebbe dovuto percorrere. A questo proposito si noti la lampante similarità strutturale tra *Capriccio italiano* e *Tristano,* primo romanzo di Balestrini, che però nei successivi lavori mostrerà come la sua vena narrativa si nutra di ben altri "alimenti", a suggerire che al "tavolino sanguinetiano" dovesse essere stato seduto anche lui. Da Sanguineti ci si aspettava il romanzo che avrebbe dovuto zittire i detrattori dello sperimentalismo: il Capriccio è il suo compitino. Ma proprio come per tutti i lavori "forzati", alla resa dei conti, la sua scrittura non si avvale né di *eros* né di *polemos*, manca di energia, di vita propria. Quel senso pressante di disagio verso il genere che caratterizza tutte le ricerche sperimentali sia in campo narrativo sia in campo poetico, nel romanzo di Sanguineti manca. Discorso ben diverso si dovrà fare per il romanzo di Spatola, che per arrivare al romanzo, passa attraverso la narrativa in versi di Pagliarani.

Da un certo punto di vista tentare di mettere insieme Spatola e Pagliarani potrebbe sembrare azzardato: osservando da vicino i loro percorsi letterari, ci si potrà subito rendere conto di come le loro strade si biforchino irrimediabilmente, almeno dal punto di vista della fortuna critica. Pagliarani, corteggiato da più parti, tanto che *La ragazza Carla,* nemmeno sfiorata dallo scontro tra "establishment" e neo-sperimentatori agli inizi degli anni '60, troverà la via della pubblicazione anche in spazi letterari, spesso banditi allo sperimentalismo italiano, se non quando si volesse prendere da loro le distanze, quali il Menabò.[20] Spatola

dall'altro, come sottolinea Marzio Pieri, offrendo una chiave ai motivi del suo isolamento da una parte e dall'altra della barricata, scriverà di lui parlando dell'"autore che amò il buio", della "talpa", dell'"emarginato in vita", di chi, volente o nolente, "fa presto a trovarsi solo":

> [...]Spatola cominciò presto, s'indovina dalla stessa non feconda continuazione di quella attività di osservatore autorizzato a distaccarsi da un certo tipo di neo-avanguardia trionfante, di "novità" ricca. Sceglie l'arte povera, sceglie la sua "poesia negra". Sceglie, cioè, "una" dimensione, si accosta a una morale, se vogliamo assai piccolo borghese, del "parecchio". Così fa alla svelta in quegli anni a trovarsi solo.[21]

Si aggiunga poi che Spatola, nella sua teorizzazione della "poesia totale"[22] sembrava spostare il suo interesse verso la sperimentazione sonora e visuale, mentre Pagliarani potrebbe apparire ancorato agli spazi usuali della scrittura.

Ma d'altro canto, si sa come Spatola, unitamente alle ricerche sonore (*Aviation -aviateur*) e visuali (gli *Zeroglifici*) presenti una distinta e varia produzione di testi lineari, così come le scritture di Pagliarani si prestino a sconfinamenti nel teatro (penso a *Pelle d'asino* con Giuliani, o a *Le poesie da recita*, uno degli svariati titoli sotto il quale si raccolgono *La ragazza Carla* e *La ballata di Rudi*) e ad incroci con la pittura (l'edizione con Perilli dei *7 epigrammi da Martin Lutero*[23]): ma più d'ogni altra cosa, la ragione che ci permette di accomunare Spatola e Pagliarani è che, a differenza di molti altri, il loro non è solo un "momento" sperimentale e quindi, con l'avvento degli anni '70, non ci sono le cadute nel confessionalismo verificabili in autori quali Porta e, anche se mascherato, in Sanguineti, né assistiamo alla fossilizzazione in determinati stilemi (vedi Balestrini), tanto per rimanere ai *novissimi*, quanto un continuo rinnovarsi delle loro sperimentazioni senza tradire le premesse da cui erano partiti. In entrambi l'attenzione si concentra sulla lingua: se l'idea centrale in Pagliarani è che la letteratura abbia la precisa funzione sociale di mantenere in efficienza per tutti il linguaggio[24], per Spatola il potenziale semantico-espressivo del linguaggio potrà essere salvaguardato solo attraverso l'applicazione della lingua a ciò che è innominabile. Un'idea che arriva da molto lontano: Pagliarani si rifà esplicitamente ad Ezra Pound, citandolo nel suo primo intervento al convegno

sul romanzo[25] ("Mantenere in efficienza il linguaggio è altrettanto importante ai fini del pensiero quanto in chirurgia tener lontano dalle bende i bacilli del tetano"), ma prima di lui Ungaretti

> il merito consisterebbe nell'essere moderni ma non da manieristi come esserlo è troppo facile ed è inutile, ma disorientando ogni volta gli stessi propri seguaci, come se il linguaggio fosse da inventarsi ogni volta daccapo, e senza dubbio è da inventarsi sempre daccapo dovendo fargli incarnare l'ispirazione da esprimere nel modo più che si possa aderente ad essa.[26]

ed ancor prima Leopardi

> [...] l'arte sua [del poeta] è di scegliere tra le cose note le più belle, nuovamente e armoniosamente, cioè tra loro convenientemente, disporre le cose divulgate ed adattate alla capacità dei più, nuovamente vestirle, adornarle, abbellirle, coll'armonia del verso, colle metafore, con ogni altro splendore dello stile; dar lume e nobiltà alle cose oscure ed ignobili; novità alle comuni; cambiar aspetto, quasi per magico incanto, a che che sia che gli venga alle mani [...][27]

erano stati portatori "illuminati" di questo messaggio.

Ma un passo ulteriore, dovrà essere fatto, affinché questo confronto risulti utile all'obiettivo prefissato: togliersi i "paraocchi" dei generi letterari e affrontare il discorso da un punto di vista neutrale, prendendo in considerazione, in luogo della vincolante distinzione tra prosa e poesia, quello che Genette chiama linguaggio poetico.[28] Del resto, sono questi gli anni in cui ci si confronta accesamente sulla necessità o meno di sottostare alle restrizioni che i generi impongono alla scrittura, e i neoavanguardisti si muovono su di un terreno in cui le lezioni di Barthes e Derrida si fanno sicuramente sentire. Tenendo presente, poi, che l'operazione neoavanguardistica, come vedremo, concentra la sua massima attenzione sul linguaggio, si dovrà assumere come corollario implicito che la scrittura narrativa si riveli irrimediabilmente compromessa con quella poetica rendendo così a dir poco impervia la via che porterebbe ad analizzarne la poesia ed il romanzo per compartimenti stagni.

Per i neoavanguardisti tale suddivisione, almeno nei termini in cui veniva presentata non aveva più ragione d'esistere: la netta separazione tra prosa e poesia aveva già subito un colpo quasi decisivo ad inizio secolo con l'avvento del verso libero essendosi basata, la millenaria e rigida distinzione tra l'una e l'altra, su un criterio, come sottolineato anche da Genette, "essenzialmente d'ordine fonico" e quindi "metrico":

> Il problema, oggi così spinoso, del linguaggio poetico era allora d'una grande semplicità, poiché la presenza o l'assenza del metro costituiva un criterio deciso ed inequivocabile.[29]

Proprio Genette, avvalendosi anche della lezione di Jakobson, ci permette di superare l'impasse causata dal *tourniquet* prosa/poesia, spostando il centro d'interesse sul linguaggio poetico visto "come stato intransitivo del linguaggio, d'ogni testo ricevuto come «messaggio centrato su se stesso»".[30] Partendo da qui, non sarà quindi difficile verificare come la stessa natura del linguaggio poetico (o del linguaggio allo stato poetico) ci consenta di parlare semplicemente di scrittura piuttosto che di poesia e romanzo. Il linguaggio poetico, infatti, non è

> una forma particolare, definita dai suoi accidenti specifici, ma piuttosto uno stato, un grado di presenza e d'intensità cui può essere portato, per così dire, qualsiasi enunciato, alla sola condizione che si stabilisca intorno ad esso quel margine di silenzio che l'isola in mezzo al linguaggio quotidiano pur senza estraniarlo da esso.[31]

Forti di questi presupposti e tenendo per buono l'assunto di Romanò, utilizzato dallo stesso Pagliarani, per cui le epoche creatrici non conoscono una lingua della poesia e una lingua della prosa e che, essendo in atto un'invenzione linguistica costante, tutta la lingua può diventare poetica, cerchiamo di vedere più da vicino i rapporti tra Pagliarani e Spatola.

Per farlo vorrei partire da un estratto da *Boomerang*,[32] una delle prime poesie lineari spatoliane:

> Frutto maturo l'ascensore appeso e come il verme nella mela dentro
> [eccomi assiso a battere spondei
> mi guadagno la paga stando in bagno due ore, scrivendo versi galanti

[per le vecchie signore
ma questi morti di fame invadono le piazze, rovinano il selciato, si
[bagnano con l'acqua degli idranti
vado a prendere l'aperitivo – ghiaccio possibilmente – in mezzo alla mia
[razza, in mezzo alla mia gente
ma questi morti di fame invadono le piazze, rovinano il selciato, si
[bagnano con l'acqua degli idranti
con un gesto tranquillo della mano ecco fermo un tassí: insieme a lei
[m'allontano
ma questi morti di fame invadono le piazze, rovinano il selciato, si
[bagnano con l'acqua degli idranti.

La prima volta che mi capitò di ascoltare Elio Pagliarani leggere questo testo su *Videor*, rivista sperimentale romana in videocassetta, in un numero dedicato ad Adriano poco dopo la sua morte,[33] ricordo che il primo pensiero a far capolino fu quello che quella poesia avrebbe potuto benissimo essere, sia per l'aspetto metrico sia per le scelte linguistiche, un testo di Pagliarani. Quest'ultimo, parlando di sé come lettore di poesia, aveva detto

> [...] ogni tanto recito versi: io vario, essi variano, in funzione di chi ascolta, e viceversa (E posso anche diventare bellissimo).[34]

Non ci sono dubbi che questa sia una di quelle volte: facilitato dal verso ipermetro spatoliano e dall'accavallarsi di voci e di immagini che caratterizzano anche numerose delle sue scritture, qui Pagliarani non ha difficoltà a calarsi interamente nel ritmo vitale di questa poesia. Ma se nel primo Spatola possiamo ritrovare tecniche e ritmi che avevano caratterizzato *La ragazza Carla*, si potrà fare anche un passo ulteriore, visto che le tecniche poetiche care a Spatola, sono parte integrante e vitale del suo romanzo.

Nel tentativo di mettere in chiaro l'impossibilità di una manicheistica divisione tra scrittura narrativa e poetica in Pagliarani e Spatola possiamo notare che *La ragazza Carla* presenta delle difficoltà di catalogazione rivelate dalle svariate forme sotto cui verrà di volta in volta etichettata: Alessandra Briganti ricorda poemetto narrativo, romanza popolare, tragedia da lettura, ballata, poemetto-ballata. A questi possiamo aggiungere "poesia da recita"[35] e "racconto in versi".[36] Le due chiavi

che saltano immediatamente agli occhi sono quella ritmica, musicale (romanza popolare, ballata, poemetto-ballata e poesia da recita) e quella narrativa (poemetto narrativo, racconto in versi) che sempre, seguendo le indicazioni di Briganti, implica una fusione tra componenti narrative e spettacolari. E non sarà neppure un caso che sfogliando le varie recensioni alla *Carla* ci si imbatta invariabilmente nell'idea del narrare, del raccontare: Giuliani afferma che per mettere in scena la parola Pagliarani aveva fatto finta di raccontare attraverso una narrazione che era specchio deformante davanti al quale la lingua rivelava i propri tratti;[37] Guido Guglielmi parla di un verso narrativo atonale o ritmico-dinamico, senza distribuzione fissa di accenti;[38] Vivaldi di ripresa della poesia narrativa di tradizione ottocentesca;[39] Turconi di elementi cronachistici;[40] Sechi di una storia che scompare e riaffiora nel poemetto.[41]

D'altra parte il romanzo di Spatola rivela tutti i suoi debiti alla scrittura poetica, sia attraverso un impiego della punteggiatura quale apportatrice di scansione ritmica piuttosto che di chiarezza espositiva[42], sia grazie al continuo ritornare, come si è detto, dei meccanismi retorico-stilistici che stanno alla base di buona parte della sua produzione poetica (ma, si noti, anche di quella di Pagliarani).

Volendo evidenziare alcuni dei tratti peculiari de *L'oblò* non si potrà fare a meno di parlare del *pastiche* e di numerose figure retoriche veicolanti ripetizione. Al primo Pagliarani aveva dimostrato la sua attenzione già con la *Carla*, mi riferisco in particolare alla *Guida per l'apprendimento della dattilografia* che si insinua improvvisamente nel narrato, anche se sarà soprattutto in *Lezione di fisica e Fecaloro* che il montaggio diventerà l'arma fondamentale di Pagliarani nel tentativo da una parte di allargare il vocabolario poetico e dall'altro di riattivare quella parte di linguaggio che le incrostazioni di significati avevano reso inutilizzabile. L'esempio chiave è *La merce esclusa* tra le cui fonti si ricorderanno un saggio di F. Rossi-Landi, lo svolgimento di un problema di uno scolaro francese, riportato da Claude Serget nel suo *L'humour vert*; una vicenda raccontata a Pagliarani da Laura Conti, un brano di Buonarroti il giovane e uno di Tozzi. Ne *L'oblò* ritroviamo la lingua asettica dei quotidiani o il linguaggio dei fumetti che si insinuano tra la *Commedia* di Dante, Marinetti, la mitologia classica, il romanzo neoavanguardistico, la Bibbia, saggi antropologici e solo per fare alcuni esempi.

Il materiale preso in prestito e abilmente montato da Pagliarani e Spatola, vive così una nuova stagione semantica visto che, distribuito

attraverso tagli estranei all'ambiente linguistico da cui era stato prelevato, riesce ad incunearsi e trovare nuova linfa, tra altri materiali linguistici. L'effetto che se ne ricava è naturalmente grottesco: un grottesco che scaturisce però dall'effetto di contiguità dei linguaggi piuttosto che dal giudizio umoristico dell'inserto "alloctono" su quello "serio", "letterario", visto che i vari prestiti non rinunciano alla loro semanticità, ma ne offrono una accresciuta.

Nella stessa direzione si dovranno trovare le ragioni delle scelte ritmiche privilegiate dai due autori in questione. In un articolo su *Studi novecenteschi*, Luigi Ballerini suggeriva che il ritmo rito-iterativo che caratterizza la scrittura di Pagliarani dai primi lavori (*Narcissus Pseudonacissus*) fino alla *Ballata di Rudi,* riveli il desiderio di liberare il linguaggio dal proprio significato letterale per trasformarlo in ossessione ritmica. Il poeta, dopo aver scoperto l'irritante insufficienza espressivo-comunicativa del narrato psicologico individuale, attraverso l'invenzione e organizzazione di grumi di linguaggio, supera la "poesia" e diventa poeta sciamano. Risulta interessante che fosse proprio Spatola, sul Verri,[43] a suggerire per primo la lettura di Pagliarani in questo senso. Ancor più intrigante risulterà la verifica che ne *La ragazza Carla* e ne *L'oblò*, sempre tenendo conto della punteggiatura come scansione ritmica, gli strumenti retorici implicanti ripetizione sono spesso gli stessi: dall'epanafora nel romanzo

> L'acqua là, là in fondo (p. 17)
>
> Si gettava in acqua a volte: a volte invece nell'acqua si lasciava scivolare. (p. 19)
>
> Guglielmo con il suo cavallo (cavallo di pietra, narici di latte) (p. 111)

a quelle nel poemetto di Pagliarani

> E impari le lingue
> Le lingue qui dentro [...] (II, 1)
>
> Ma viverci è diverso
> È diverso star dentro. (I, 5)

o, forse, proprio perché più congeniale alla scrittura narrativa, sarà da considerare con attenzione il sovrabbondante utilizzo di epanalessi ed anadiplosi.

Tra esse, nel romanzo:

> [...]di dar più risalto nella storia alla sua figura, una figura umana che sottintende problemi scottanti[...] (p. 17)

> "Quando il sole sorge, si ode una musica e si scorgono le forme dei suoi cavalli." I suoi cavalli si trascinavano per i campi tirandosi dietro le budella. (p. 86)

> Tra le sue mani pendeva mezzo metro di lenza, il mezzo metro di lenza ornato di ami e di piombi: e i piombi li sentivo pesare tra le sue mani, li sentivo tirare verso terra dalle sue mani la lenza. (p. 96)

> Il primo giorno di maggio, il primo giorno del mese della mia donna: petali di rosa e petali di rosa sulla pietra romana. (p. 110)

Ne *La ragazza Carla*

> Come è utile averci un'abitudine
> Le abitudini si fanno con la pelle (I, 1)

> Stridere di ferrame o il tuo cuore sorpreso, spaventato
> Il tuo cuore impreparato, per esempio, a due mani
> che piombano sul petto. (I, 1)

E poi ancora chiasmi, epanadiplosi, serie anastrofiche e il ritornare periodico di svariati lessemi caratterizzano l'andamento ritmico de *La Carla* e de *L'oblò*. Sempre in questa chiave saranno anche da vedere le accumulazioni nominali e le successioni di lessemi con funzione attributiva, che con il loro sovrapporsi offrono altre modulazioni sonore per l'incantesimo in corso, attraverso il quale il linguaggio si reinventa, si riorganizza. Le nuove teorizzazioni, filtrate da Lacan, del "trasformarsi di ogni possibile discorso, anzi di «tutto» in mero significante, anzi in lettera" e di un "io" quale "produzione grammaticalizzata dell'immaginario, un

punto di fuga e non una realtà",[44] trovano, in questi due testi, quella seria applicazione che purtroppo mancherà troppo spesso negli altri avanguardisti. Il soggetto, l'"io" esce finalmente di scena per lasciare il campo ad una nuova figura, quella dell'organizzatore di significanti.

Nel concludere questo mio intervento, mi preme affermare che parlare di romanzo della neoavanguardia, senza tenere in considerazione la strada aperta dalle suggestioni tecniche e ritmiche del poemetto di Pagliarani e del loro riproporsi nel romanzo spatoliano, equivarrebbe a precludersi la via verso l'esplorazione di uno dei sentieri più fecondi, aperti dallo sperimentalismo di fine secolo.

Note

1. S. Bruno, *L'allenatore*, Firenze, Vallecchi, 1963.
2. G. Manganelli, *Hilarotragoedia*, Milano, Feltrinelli, 1964.
3. A. Spatola, *L'oblò*, Milano, Feltrinelli, 1964.
4. N. Balestrini, *Tristano*, Milano, Feltrinelli, 1964.
5. A. Arbasino, *Fratelli d'Italia*, Milano, Feltrinelli, 1964.
6. G. Niccolai, *Il grande angolo*, Milano, Feltrinelli, 1966.
7. A. Porta, *La partita*, Milano, Feltrinelli, 1967.
8. E. Sanguineti, *Il gioco dell'oca*, Milano, Feltrinelli, 1967.
9. G. Testa, *5*, Milano, Feltrinelli, 1968.
10. M. Perriera, *Il romboide*, Roma, Lerici, 1968.
11. A. Porta, *Il re del magazzino*, Milano, Mondadori, 1978.
12. E. Sanguineti, *Il gioco del Satyricon*, Torino, Einaudi, 1970.

13. Per Porta si dovrà ricordare anche una raccolta di racconti molto tarda: *Se fosse tutto un tradimento*, Milano, Guanda, 1981.

14. Mi riferisco alla raccolta di racconti *Le piccole vacanze*, Torino, Einaudi, 1957 e a *L'anonimo Lombardo*, Milano, Feltrinelli, 1959.

15. Secondo Pagliarani, Manganelli piuttosto che interessarsi alle posizioni ed indicazioni degli altri partecipanti al dibattito, è interessato a mettere in chiaro e portare avanti le proprie: "Manganelli teorizza sempre se stesso. Voglio dire cioè che lui, con particolare passione e calore, e con ricchezza di immagini verbali, postula come estetica la sua poetica. Uno dei più freschi e recenti esempi di monologo interiore...". E. Pagliarani, *Intervista*, in *Gli amici dissidenti. Il Gruppo '63 a Reggio Emilia*, in *Marcatré*, 11/12/13, 1965, p. 49.

16. "D'altra parte si può ammettere che quando parliamo di romanzo siamo condizionati dal romanzo classico, o borghese che sta alle nostre spalle.

Prendiamo i primi esempi di romanzi classici che ci vengono in mente, quelli di Jane Austin o *La Chartreuse de Parme*: che cosa sono? [...] *In ogni caso sono romanzi d'avventure il cui scopo è un'educazione sentimentale*. Nella concezione del classico romanzo sette-otttocentesco, l'avventura e l'educazione sentimentale coincidono. L'avventura si configura come un arco: da un punto – uno stato, una situazione – siamo condotti verso un altro punto – una crisi, uno scioglimento –; *e questo è il lato edificante del romanzo*." A. Giuliani, *Intervento*, in AA.VV., *Gruppo 63, il romanzo sperimentale*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 70.

17. Si consideri questa una parzialissima traccia del percorso della narrativa sperimentale italiana dalla fine dell'Ottocento ai giorni nostri, ma che serva a mettere in chiaro gli autori (e i tipi di scritture) a cui faccio riferimento.

18. "[...] diciamo che anche un romanzo come *Capriccio italiano* è formalmente nel solco della tradizione edificante, perché la sua sottostruttura, il suo finalismo, è proprio una educazione dei sentimenti, perseguita attraverso le microavventure oniriche (o oniricosimili) di ciascun capitolo [...]." A. Giuliani, *cit.*, p. 71.

19. R. Barilli, *Cahier de Doléance sull'ultima narrativa italiana*, in AA.VV., *Gruppo '63. Critica e teoria*, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 157-165. Uscito originalmente in *Il Verri*, 1, 1960.

20. Si ricordi in questo caso anche la volontà di Pasolini di volerla pubblicare in *Officina*, occasione sfumata per ragioni che vanno aldilà di valutazioni meramente letterarie.

21. M. Pieri, *La talpa. A proposito di un autore che amò il buio*, in AA.VV., *Adriano Spatola poeta totale*, cit., pp. 203-204.

22. A. Spatola, *Verso la poesia totale*, Torino, Paravia, 1978.

23. E. Pagliarani, A. Perilli, 7 *epigrammi da Martin Lutero*, Roma, Librericciuola, 1991. Edizione di 50+10 es. num. Con 7 acquaforti/acquatinte originali a col. (cm 9,5x9,5) di Achille Perilli.

24. Ciò, vuol dire che, ne sia consapevole o no l'operatore, si assume un atteggiamento di contestazione nei confronti dei significati socialmente dati [...] La contestazione del significato presuppone la consapevolezza dell'originaria arbitrarietà del significato e delle successive incrostazioni e modifiche storiche: altro è il segno, altro è la cosa, altro quindi il significato, che è uno dei due elementi costitutivi del segno." In AA.VV., *Gruppo 63, il romanzo sperimentale*, cit., p. 108.

25. Ibid.

26. *G. Ungaretti, Difficoltà della poesia, in Vita d'un uomo.* Saggi e interventi, (a cura di) M. Diacono, L. Rebay, Milano, Mondadori, 1974, p. 794.

27. G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, (a cura di) G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991, p. 1690.

28. G. Genette, *Linguaggio poetico, poetica del linguaggio*, in *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 93-120.

29. G. Genette, *Linguaggio poetico, poetica del linguaggio*, in *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 93-94.

30. G. Genette, *cit.*, nota 1, p. 112.

31. G. Genette, *cit.* pp. 118-119.

32. In A. Spatola, *L'ebreo negro*, Milano, Scheiwiller, 1966.

33. E. Pagliarani, *Pagliarani legge Spatola*. In: *Videor*, 3, 1989.

34. E. Pagliarani, *Il fiato dello spettatore*, Padova, Marsilio, 1972, p. 9.

35. E. Pagliarani, *Poesia da recita*, a cura di A. Briganti, Roma, Bulzoni, 1985.

36. E. Pagliarani, *La ragazza Carla*. In: *Menabò*, 2, 1960, 143-169.

37. A. Giuliani, *Elio Pagliarani*, in *Autunno del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1984.

38. G. Guglielmi, *Recupero della dimensione epica*. In: *Paragone*, 160, 1963.

39. C.Vivaldi, *Ballate di Pagliarani*. In: *Tempo Presente*, 12, 1962.

40. S.Turconi, *Elio Pagliarani*. In: *La poesia neorealista italiana*, Milano, Mursia, 1977.

41. G. Sechi, *La ragazza Carla di E. P.* In: *Nuova corrente*, 28/29, 1963.

42. Per l'uso della punteggiatura come scansione ritmica si veda l'introduzione di Luigi Ballerini alle poesie di Gertrude Stein: L. Ballerini, *Avvertimenti utili (si spera) per una ricognizione nella foresta di Arden*, in G.stein, *La sacra Emilia e altre poesie*, (a cura di) L. Ballerini, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 13-14.

43. A. Spatola, *Lezione di fisica*, in *Il Verri*, 20, 1965.

44. A. Zanzotto, *Nei paraggi di Lacan*, in AA.VV, *Effetto Lacan*, a cura di A. D'agostino, Cosenza, Lerici, 1979 ora in A. Zanzotto, *Scritti sulla letteratura*, Milano, Mondadori, 2001, p. 171.

Le domeniche di Carla

Grazia Menechella
Department of French & Italian
University of Wisconsin-Madison

> "Guarda che le gite domenicali non sono più *chic.*"
> L'architetto torinese nel film *Le amiche* (1955)
> di Michelangelo Antonioni.

> Un amico psichiatra mi riferisce di una giovane impiegata tanto poco allenata alle domeniche cittadine che, spesso, il sabato, si prende un sonnifero, opportunamente dosato, che la faccia dormire fino al lunedì. Ha un senso dedicare a quella ragazza questa "Ragazza Carla"?

Questa storiella-dedica che incontriamo nell'esergo della *Ragazza Carla* ci accompagna (forse perché ci incuriosisce e turba allo stesso tempo) come un punto interrogativo fino alla fine del poemetto e forse anche oltre. Che cos'è questo microtesto e qual è la sua funzione? Genette, in *Soglie,* precisa che "in esergo" significa "fuori" dall'opera, ma che nel caso dell'epigrafe, l'esergo consiste "in un confine dell'opera, in genere molto vicino al testo, dopo la dedica, dunque, nel caso in cui ci sia una dedica" (Genette, 140). Non si tratta di epigrafe allografa, né autografa, perché non è una citazione; dato che l'epigrafe e la dedica (anche se in forma di domanda) condividono lo stesso spazio, sembra trattarsi di un'epigrafe-dedica in forma di racconto condensato. La domanda "Ha un senso dedicare a quella ragazza questa "Ragazza Carla"? è rivolta al lettore come un appello: cercare di dare un senso ad una storia curiosa, ma anche di stabilire se c'è una connessione tra le due ragazze. Anche se tecnicamente quelle poche righe sembrano essere una dedica, esse assolvono alla funzione di commento spesso svolta dall'epigrafe: quella funzione che, dice Genette, "consiste nel commentare il testo, del quale precisa o sottolinea indirettamente il significato" (Genette, 154). Insomma, la storia di quella ragazza "impiegata" precede la storia di Carla facendo sì che le storie vengano percepite in rapporto dialogico e

con comuni corrispondenze.[1] Possiamo trarre la preliminare conclusione che la *Ragazza Carla* tratti in realtà di due ragazze: entrambe giovani, impiegate e cittadine. La ragazza dell'esergo, essendo poco allenata alle domeniche cittadine, ricorre al sonnifero; quali sono le paure, i fantasmi da evitare? E Carla? Sarà abbastanza in forma per le domeniche cittadine? Questo il giallo che il lettore ha davanti quando si accinge a leggere la storia di Carla. Ecco, io vorrei ricostruire la storia, anzi le storie, di queste due ragazze o almeno, come, a mio avviso, Pagliarani ce le racconta.[2] Un articolo di Giorgio Manganelli sulla domenica ("La domenica": tre paginette pubblicate postume nel 1996)[3] mi ha spinto a riflettere sul rapporto che le due ragazze hanno con la domenica. Che cos'è o non è la domenica rispetto agli altri giorni della settimana? Manganelli discute un saggio sulla domenica dello psicoanalista Karl Abraham e menziona un saggio dello psicoanalista Sándor Ferenczi, che dice di non aver letto. Incuriosita, sono andata a leggermi le quattro paginette di Ferenczi, "Le nevrosi della domenica" (1919) e il saggio di Abraham, "Osservazioni alla comunicazione di Ferenczi sulle 'Nevrosi della domenica'" (1919) che è una riflessione sulla teoria di Ferenczi. Queste analisi e riflessioni sulle patologie domenicali e "nevrosi festive" in genere hanno indubbiamente influenzato la mia lettura della *Ragazza Carla*.

Ferenczi dice di aver riscontrato in molti nevrotici, disturbi legati alla domenica e che tali disturbi erano iniziati spesso in gioventù. I disturbi gli erano sembrati inizialmente di origine fisiologica:

> Ho avuto in cura diversi nevrotici la cui anamnesi, raccontata spontaneamente o riprodotta nel corso dell'analisi, lasciava intendere che determinati stati nervosi si instauravano regolarmente nel soggetto (soprattutto in gioventù) in un determinato giorno della settimana. In quasi tutti questi soggetti il ritorno periodico dei disturbi avveniva di *domenica*. Si trattava per lo più di *cefalee* o di *disturbi gastrointestinali* che comparivano in quel giorno senza un particolare motivo, spesso rovinando completamente a questi giovani l'unico giorno libero della settimana. (Ferenczi, 294)

Se apparentemente il mal di testa sembrava dovuto a sonni più lunghi e il mal di pancia a pranzi più abbondanti, in realtà il "movente psicologico" è, secondo Ferenczi, il fattore più importante e spesso l'unica causa. Ma che la domenica sia un giorno di riposo è illusorio:

"La domenica è il giorno festivo dell'odierna umanità civilizzata" (Ferenczi, 295). La domenica si è più liberi di gestire il proprio corpo, emozioni ed alcuni istinti di solito repressi. I nevrotici della domenica avvertirebbero il pericolo di questa libertà e si censurano controllando i loro impulsi. Questa "piccola isteria" si manifesta infatti la domenica (il venerdì sera per un paziente ebreo), nei giorni festivi e, spesso, durante le vacanze. Lo psicoanalista si chiede: "Dietro a queste nevrosi domenicali si nascondono dunque appetiti insoddisfatti? E in tal caso qual è il contenuto di questi desideri?" (296). Piccoli sintomi isterici sono segno di nevrosi e disagio:

> Chi ha un'indole nevrotica, proprio in queste occasioni è più incline a invertire le proprie emozioni, sia perché deve tenere a freno istinti troppo pericolosi dai quali è tenuto a proteggersi con tanto maggior vigore quanto più lo alletta il cattivo esempio degli altri, sia perché la sua coscienza ipersensibile non lascia passare la minima infrazione. (Ferenczi, 296)

Seguendo le osservazioni di Ferenczi, potremmo ipotizzare che la ragazza del sonnifero, "poco allenata alle domeniche cittadine", rinuncia a partecipare alla vacanza dell' "odierna umanità civilizzata". Ma quali sono i suoi appetiti e desideri segreti?

Abraham riprende le teorie di Ferenczi e individua il peggioramento di sintomi nevrotici la domenica, nell'incapacità di gestire e controllare stimoli e impulsi: 1) la domenica si lavora di meno ma non si sa come gestire e canalizzare impulsi ed energia; 2) ci si dedica alla socializzazione e alla ricerca dell'altro sesso ma senza sapere bene come rispondere agli impulsi e ai desideri. Abraham asserisce:

> L'equilibrio psichico, faticosamente mantenuto con il lavoro, va così perduto nel corso della domenica, dei giorni festivi, o anche per un tempo più lungo. Alla ripresa del lavoro i pazienti si sentono subito meglio. Ma ancora un altro fattore merita attenzione. La maggioranza delle persone utilizza la domenica per godersi la vita, va a ballare e in genere ricerca la compagnia dell'altro sesso. Così ai nostri pazienti la domenica ricorda malauguratamente l'ancoramento della propria vita pulsionale, in particolare la loro incapacità di

> avvicinarsi all'altro sesso. ... La pena di questi *sentimenti d'insufficienza* scompare non appena è trascorsa la domenica. Il successivo giorno feriale i nostri pazienti possono al contrario sentirsi *superiori* al loro prossimo perché non è alla loro altezza nelle prestazioni lavorative. (Abraham, 105-106)

Manganelli, riprendendo Abraham, sostiene che la domenica è infelice perché in quella giornata bisogna pensare a "godersi la vita", perché la domenica viene vissuta come "una sorta di ora di aria per carcerati":

> La domenica è infelice, perché appunto la gente vuole "godersi la vita","va a ballare" e, genericamente, è incline a innamorarsi o almeno a fornicare. È pensabile che esiste un giorno "per godersi la vita" dopo sei in cui evidentemente si fa il contrario, un giorno per "ballare", e infine, supremo orrore, un giorno per innamorarsi e avere un sesso? È ovvio che una giornata così fatta sarà una sorta di ora di aria per carcerati, un momento di perfetto fallimento. Oserei dire che l'infelicità del nevrotico non viene dal fatto che lui non "si gode la vita", ma dalla duplice coscienza che ciò che desidera è, insieme, fatuo, tetro e impossibile, e insieme che coloro stessi che "si godono la vita" sono i creatori della tristezza domenicale. (Manganelli 1996, 70-71)

È possibile che la ragazza del sonnifero condivida con Manganelli che la domenica non è più "il giorno di massima intensità" bensì un "guscio vuoto", "il vuoto tra una settimana e l'altra"? Se la persona "sana" e "allenata" la domenica poltrisce, si alza tardi, fa pennichelle, ovvero "si gode" il sonno (oltre agli altri piaceri domenicali)[4], la ragazza del sonnifero preferisce il vero letargo. Manganelli percepisce la città moderna colpita dalla sindrome domenicale come se l'anamnesi della città e dei cittadini rientrino nella stessa cartella clinica :

> Questa città che ha il suo attacco settimanale di negozi chiusi, farmacie rade, dimezzati autobus, passanti sommessi, ha la pigra tristezza di una clinica con tanti malati assopiti in un artificiale letargo. La domenica è il giorno in cui, oscuramente, ci accorgiamo che non sempre desideriamo

> di vivere; speriamo nel lunedì. Ma un amico mi ricorda che esiste un "infarto del lunedì", quando la gente, risvegliandosi dal sonno artificiale della domenica, viene brutalmente scagliata contro la vita reale, irta e insolente. (Manganelli 1996, 69-70)

Non sappiamo molto della ragazza del sonnifero, ma sappiamo che è donna, giovane, impiegata, che vive in città e che è la paziente di uno psichiatra (quest'ultimo dettaglio è importante perché se il testo dicesse "un amico mi riferisce" invece di "un amico psichiatra mi riferisce" non ci sarebbe la connotazione patologica e la storia sarebbe ridotta a motto di spirito).

Le osservazioni fatte da Ferenczi e Abraham nel 1919 sono ancora valide nella Milano di Carla. Mentre la ragazza del sonnifero dorme, cosa fa la Carla impiegata la domenica? Ripercorre lo spazio urbano attraversato durante la settimana lavorativa ma lo sguardo e la percezione sono diversi (sia in compagnia di Aldo che da sola). In quelle domeniche di confusione e confronto con l'altro sesso, Carla vive anche confusione e confronto con la città. La coppia si muove attivamente nello spazio urbano. Nella Milano post-bellica già industriosa e produttiva, Carla ha coscienza del peso del passato (da cui vuole allontanarsi) e della necessità di essere "moderna". Cosa fa Carla la domenica? Cosa fanno le ragazze impiegate nella Milano post-bellica? L'autonomia economica ha comportato una maggiore indipendenza e libertà. Questa "libertà" viene vissuta soprattutto la domenica quando si fanno gite o si va al cinema. Si compiono i primi passi verso il miracolo economico che vedrà i giovani godere "di una libertà mai conosciuta" (Ginsborg, 339):

> C'era maggiore libertà, nuovi passatempi, e spazio per nuove ambizioni. I bar, forniti di biliardi e juke-boxe, e le centinaia di nuove sale da ballo divennero importanti luoghi d'incontro; i ragazzi andavano allo stadio e le ragazze in giro per negozi; insieme percorrevano le strade della città sulle loro Vespe e Lambrette. (Ginsborg, 331)

Nonostante questa libertà ed autonomia, Ginsborg evidenzia che, anche negli anni del boom economico, "l'Italia continuava a essere una società piena di tabù rispetto al sesso" (Ginsborg, 332). È molto importante che Pagliarani scelga di non raccontare la storia di un'operaia

ma di un'impiegata. Ed è molto importante che non ci rappresenti l'opposizione campagna-città ma il rapporto tra diverse parti della città: tra centro e periferia, tra Bocconi e scuola serale, tra Duomo e ditta all'ombra del Duomo, e diversi luoghi urbani come strada, piazza, parco, ponte, ecc. La Milano di Carla non è ancora quella del pieno boom economico ma sta preparando il terreno al boom; Carla si sta preparando con la sua città.[5] La storia di Carla è strettamente legata alla città di Milano e quindi è indispensabile discutere il rapporto con la città. La critica ha spesso sottolineato che in questo testo Pagliarani non descrive Milano e non racconta la storia di Carla, ovvero che non descrive la città alla maniera naturalistica e che abbiamo frammenti, spezzoni, della vita di Carla più che una narrazione organica (con tanto di plot). Ciò non esclude che il lettore lavori alla ricostruzione e che coi frammenti e i pezzi a disposizione si costruisca la descrizione di Milano e la storia di Carla dentro la città. Mi interessa questa ricostruzione per poter risolvere quel nodo iniziale che riguarda le domeniche della ragazza anonima e per capire le domeniche di Carla.

Anche se Milano non viene descritta, questo poemetto è filmico: c'è un ritmo del verso e della città che la macchina da presa coglierebbe bene. Forse quella "cartella e mezzo" per un soggetto cinematografico scritto nel 1947-1948, è in qualche modo entrata nel poemetto; Pagliarani ricorda:

> E così quando parve che decidessimo di pubblicare il poemetto con Gianni Bosio per le Edizioni del Gallo, alla fine degli anni Cinquanta, m'ero ripromesso di scrivere una prefazione inserendovi il vecchio schema del soggetto cinematografico, dicendo che la vicenda avrebbe potuto essere raccontata in un romanzo breve o racconto, in un film o in un poemetto; e avrei voluto dilungarmi sui diversi pedali da manovrare nei tre diversi casi; nel caso del poemetto io ho usato soprattutto il pedale del ritmo, tant'è che spesso mi è capitato di dire che l'intento e la conseguente materia della *Ragazza Carla* consistono nel ritmo di una città mitteleuropea nell'immediato dopoguerra. ("Cronistoria minima", 123)

Se *La ragazza Carla* fosse un film, sarebbe girato con macchina a spalla con immagini un po' De Chirico, un po' Antonioni, un po' grigio

neorealista, con carrellate contrapposte sul dentro e fuori, con una voce fuoricampo e una voce gracchiante da un microfono (per il linguaggio *ready made* dei manuali) che avrebbe disturbato la storia. La storia c'è, eccome, e dà soddisfazione anche a chi cerca una bella storia. Secondo Giuliani, Pagliarani fa solo finta di raccontare una storia; questa finzione è un espediente per lavorare sul linguaggio:

> Quasi sempre, per mettere in scena le parole, aveva fatto finta di raccontare qualche cosa, vedi *La ragazza Carla*. La narrazione era lo specchio deformante, davanti al quale la lingua rivelava i propri tratti, ossia la propria appartenenza a determinati codici (quello letterario, dell'economia, delle scienze, dell'ideologia). Gli scarti improvvisi tra opposti livelli della lingua, le smembrature sintattiche avvertivano il lettore che la narrazione, già un po' stravolta dal ritmo poetico, era soltanto un pretesto, un modello, per attraversare e dominare la realtà linguistica. (Giuliani, 207)[6]

Condivido con Giuliani l'analisi dell'uso anarchico dei diversi livelli linguistici nel testo in relazione al *plot* ma questa operazione è voluta e costruita; non è un impaccio, nè un compromesso. Pagliarani non "fa finta" di raccontare la storia di Carla. *La ragazza Carla* sicuramente conferma la posizione teorica di Pagliarani, secondo cui la poesia opera per tenere in efficienza il linguaggio e non solo a livello lessicale e morfologico. La questione del linguaggio coinvolge la scelta del genere, l'uso dell'endecasillabo, il rapporto dialogico tra le diverse voci, la compresenza di diversi punti di vista e, ovviamente, quello di diversi linguaggi (le riflessioni di Carla, il commento, il linguaggio tecnico dei manuali di dattilografia e di diritto internazionale). Condivido pienamente l'analisi di Walter Siti quando sostiene che il contenuto banale e impoetico della *Ragazza Carla* si scontra con il "contenuto" del linguaggio:

> ... Se dovessi dire in fretta in che consiste l'attualità del poema, direi nel fatto che *liquida il crepuscolarismo* ... e che si pone il problema del *parlar quotidiano* nella poesia in un modo non ironico, ma scientificamente costruttivo. E questo è il risultato metrico e stilistico della serietà *politica* (nel senso più completo del termine) con cui Pagliarani affronta i contenuti. Forse conviene cominciare di lì: contenuto del

> poema è la vita di un'impiegata nella Milano industriale. Una storia banale e impoetica contro cui urtano gli endecasillabi e i settenari che dovrebbero costituire il canovaccio metrico della composizione. È ovvio che, stando così le cose, l'endecasillabo non è tanto un contenente quanto un contenuto anch'esso. Un contenuto che, scontrandosi con l'altro, pone un primo problema: questa esistenza banale *merita* l'endecasillabo? Oppure: l'endecasillabo *è degno* di questa vita vera? (Siti, 224-225)[7]

Potremmo anche dire che il contenuto della storia di Carla si scontra con il contenuto della storia dell'endecasillabo. Per transizione, potremmo dire che se l'endecasillabo pone un problema di contenuto, questo testo racchiude una terza storia: la storia del poeta alle prese con l'endecasillabo. Per riprendere e parafrasare il titolo di un intervento di Cepollaro: "Perché i poeti al tempo dei *talk-show*?", la domanda da farsi potrebbe essere: "Perché l'endecasillabo al tempo della Milano industriale?".[8]

Siti acutamente rileva lo scontro tra il mestiere oppressivo di Carla e la forza liberatrice del linguaggio poetico:

> Non è importante che Carla faccia l'impiegata, è importante che faccia *un mestiere*; la durezza quasi palpabile dell'oppressione che risalta dal mestiere scelto è il simbolo *per contrario* della forza latente che può scatenarsi dalla liberazione del linguaggio produttivo attuata coi mezzi della poesia. (Siti, 229)

Che la ragazza del sonnifero faccia un mestiere (è un'impiegata come Carla) mi sembra ugualmente importante. È possibile che nella forza liberatrice del linguaggio poetico del poemetto ci sia una risposta ("un senso") al malessere, all'oppressione e alla repressione vissute dalla giovane donna? Se sì, quell'intensa dedica è anche un dialogo, un progetto, una sfida. Tenendo presente che "la vicenda del poemetto", come afferma Pagliarani, è "la moderna educazione sentimentale, cioè come si impara o non si impara a crescere" ("Cronistoria minima", 123), le storie "impoetiche" sono due: quella di Carla, storia di come si impara a crescere; e quella della ragazza del sonnifero, storia di come non si impara a crescere.

Carla è cosciente di dover "diventare grande": lavoro e relazione eterosessuale sono le due categorie con cui Carla sa di dover fare i conti di sicuro. Carla è cosciente dell'importanza di partecipare al ritmo del mondo in cui vive. Tutto è ritmo ed il ritmo del verso lo sottolinea. Già nei primi versi del poemetto, sia il ponte che il treno, poco distanti dalla casa di Carla, connotano il traffico di merci e di gente e il ritmo di entrambi nell'economia della vita urbana. Il ritmo del ponte e della ferrovia è percepito come ritmo naturale (cioé "della Natura"). In questa "seconda Natura" il ritmo del quartiere "ritma" i corpi che contiene:

> Chi c'è nato vicino a questi posti
> non gli passa neppure per la mente
> come è utile averci un'abitudine
> Le abitudini si fanno con la pelle
> così tutti ce l'hanno se hanno pelle. (I, 1)

Tutto è ritmo, anche l'amplesso della coppia in casa che Carla misura mentre il suo corpo è scosso ed eccitato:

> e Carla ne commisura il ritmo al polso, intanto che sudore
> e pelle d'oca a brividi di freddo e vampe di calore
> spremono tutti gli umori del suo corpo. E quelle
> grida brevi, quei respiri che sanno d'animale o riso nella
> strozza
> ci vogliono
> all'amore?" (I, 3)

Al corso di dattilografia Carla impara il ritmo della macchina da scrivere:

> *Nel battere a macchina le dita*
> *Devono percuotere decisamente*
> *i tasti e lasciarli immediatamente.* (I, 7)

Impiegata presso la ditta Transocean Limited "all'ombra del Duomo", Carla partecipa, con gli altri impiegati al ritmo di Milano; ovvero il ritmo dell'ufficio è in sintonia con il ritmo di Milano. Milano alle 9 di mattina:

All'ombra del Duomo, di fianco del Duomo
i segni colorati dei semafori le polveri idriz elettriche
mobili sulle facciate del vecchio casermone d'angolo
fra l'infelice corso Vittorio Emanuele e Camposanto,
Santa Radegonda, Odeon bar cinema e teatro
un casermone sinistrato e cadente che sarà la Rinascente
cento targhe d'ottone come quella
TRANSOCEAN LIMITED IMPORT EXPORT COMPANY
le nove di mattina al 3 febbraio. (II, 2)

C'è perfetta sintonia tra il ritmo della città e della gente che l'attraversa ed a questo ritmo partecipa anche Carla con i colleghi impiegati; nell'ufficio di Carla:

Carla spiuma i mobili
Aldo Lavagnino coi codici traduce telegrammi night letters
una signora bianca ha cominciato i calcoli
sulla calcolatrice svedese. (II, 2)

È il ritmo di un unico polmone:

Sono momenti belli: c'è silenzio
e il ritmo d'un polmone, se guardi dai cristalli
quella gente che marcia al suo lavoro
diritta interessata necessaria
che ha tanto fiato caldo nella bocca
quando dice buongiorno
è questa che decide
e sono dei loro
non c'è altro da dire." (II, 2)

La partecipazione produttiva al polmone milanese segna una tappa nel processo iniziatico di Carla ma, nonostante questi "momenti belli", Carla, "sensibile scontrosa impreparata", è confusa e a disagio. Il disagio è vissuto sulla propria pelle in maniera sintomatica ad esempio nella perdita di appetito (la madre le chiede: "Perché non mangi? Adesso che lavori ne hai bisogno/adesso che lavori ne hai diritto molto di più"). Il corpo di Carla fa sciopero; rifiuta di mangiare, resiste inconsciamente al ritmo produttivo a cui partecipa. Se il corpo di Carla deve capire come

adattarsi al ritmo dell'ufficio e della città industriale, deve anche capire come recepire e rispondere all'erotismo e alla violenza. Adesso che la sorella si è sposata, toccherà a lei trovar marito e quindi i suoi pensieri vanno alle "giovani sposate" e alla sorella Nerina. La storia "d'amore" della sorella maggiore fa da esempio e modello: un innamoramento generato dal *ritmo* del tram:

> Nerina l'ha trovato e s'è sposata,
> sono saliti insieme tante volte
> sul tram, chè parso *naturale* (lui
> la guardava bene, senza asprezza
> e senza incanto – e non ce n'era
> tanti (I, 5) (corsivo mio)

Tante sono le paure verso l'altro sesso soprattutto quando viene assalita: Carla non sa spiegarsi la violenza di Piero una sera sul ponte, né sa bene come comportarsi col padrone che ha voglia di sedurla. Le mani di Piero piombate sul petto scatenano paure nuove e richiamano vecchie paure non superate: la paura del ponte (si cade dal ponte, c'è ferrame, c'è il treno) e la paura del cinema, soprattutto dei film con Jean Gabin.[9] Il cinema rende Carla vulnerabile perché si insinua troppo profondamente in zone tabù scatenando o facendo rivivere paure represse; in questi versi, che sembrano libere associazioni, la violenza di Piero e di Jean Gabin si confondono e non si distingue bene tra cinema e realtà:

> il ponte se lo copre e spazza e qualcheduno
> può cascar sotto
> e i film che Carla non li può soffrire
> un film di Jean Gabin può dire il vero
> è forse il fischio e nebbia o il disperato
> stridere di ferrame o il tuo cuore sorpreso, spaventato
> il cuore impreparato, per esempio, a due mani
> che piombano sul petto (I, 1)

In fuga da un viscido eccitato Pratèk, il trauma subìto è descritto con i termini fuga, schifo, paura e c'è un ragno ed una "mano coperta di peli". Come con Piero, anche con Pratèk, in uno stato allucinatorio di shock, si inserisce una scena filmica (in corsivo) che descrive l'immolazione di una vittima sacrificale:

Sagome dietro la tenda
Marlene con il bocchino sottile
le sete i profumi i serpenti
l'ombra suona un violino di fibre
di nervi, sagome colore di sangue
blu azzurro viola pervinca, sottili
le braccia le cosce
enormi, bracciali monili sul cuore
nudo, l'amore
calvo la belva che urla la vergine santa
l'amore che canta chissà
dietro la tenda
le sagome. (III,1)

Sia con Piero che con Pratèk, dunque, le immagini traumatiche dell'inconscio (potremmo definirle le "sagome dietro la tenda") sono associate al cinema nelle figure di Jean Gabin e Marlene Dietrich. Questo elemento mi sembra interessante perché andare al cinema era " uno dei passatempi favoriti degli italiani, soprattutto la domenica" (Ginsborg, 329) ma non lo è per Carla che i film "non li può soffrire" (I, 1)—per usare un'espressione di Manganelli, per Carla "il cinema è il bordello delle pupille: entra troppo in intimità con troppe oscenità".

Il corpo ignorante, confuso di Carla non sa leggere i segni del suo corpo e dei corpi altrui. "Si cerca, si tocca, si strofina" cercando nel proprio corpo spiegazioni e rassicurazioni. Il timore del ritmo del proprio corpo, ad esempio delle mestruazioni, si accompagna al timore dell'autorità e nel vortice di confusione e allucinazione tutto precipita:

a fine mese sangue
maculato tra le gambe pallide
la fa tremare sempre, e Pratèk quando
la chiama nel suo ufficio per dettare. (II, 5)

Poi, pian piano, anche il corpo si abitua, si addomestica. Ma resta un dubbio che si esprime in forma di domanda nella parte terza del poemetto. Il corpo accetta il ritmo, ma si chiede se sia naturale questo adattamento e quale sia il rapporto tra i due ritmi. Carla acquisterà coscienza che il ritmo del suo corpo e quello della città sono distinti:

> Ma il sangue, è vero che ha un ritmo
> in certi mesi detti primavera
> accelerato? E vale anche per noi, qui sotto il ritmo
> della città?
> e quest'interno rigoglio come viene
> tradotto sopra i volti? ma dietro i vetri
> che cosa bolle alla Montecatini
> dov'è la primavera della banca
> Commerciale? (III, 5)

Ecco adesso che Carla ha coscienza del ritmo delle stagioni in relazione al ritmo della città industriosa, il processo iniziatico è a buon punto e Carla si allena al ritmo settimanale in cui per sei giorni partecipa alla vita produttiva milanese e la domenica "si gode la vita" e allora "ben vengano domeniche a spasso con Aldo Lavagnino" (III, 3). Insieme, la domenica, camminano per le strade del centro a vedere le vetrine, e poi Aldo la porta a vedere quadri, a bere, ad un comizio e raramente al cinema. Al ritorno, Aldo la prende a braccetto e la guarda fisso o le afferra il mento girandole lo sguardo. Le azioni a cui partecipano insieme (alla terza persona plurale) sono: camminano, guardano le vetrine, non parlano. Aldo agisce (alla terza persona singolare): "Aldo la porta" a vedere quadri, al bar, al comizio, al cinema; la prende a braccetto, la guarda fisso, le gira lo sguardo. Carla non agisce ma reagisce e spesso è in fuga: "Carla si sente stanca: è proprio ora /di cena, l'ultimo tratto verso casa / bisogna farlo di corsa." (III, 3)

Poiché Aldo è risentito per un rifiuto di Carla, passa una domenica senza vederla, ed ecco che Carla "si allena" a domeniche solitarie in giro per Milano ma è un allenamento duro:

> Si può dire benissimo "Esco
> a prendere una boccata d'aria" ma anche a questo
> a non affogare per strada di domenica da soli
> ci vuole temperanza ed abitudine. (III, 6)

In queste domeniche solitarie, diversi sono i richiami e gli effetti sul suo corpo, umore e andamento. Né turista, né cittadina, ma una ragazza frastornata cerca di ripetere il percorso fatto con Aldo quando la portava a vedere i quadri. In sale dall'ingresso libero, Carla si trova davanti "quadri colorati": che Carla abbia voglia di luce e colore annoiata dal grigio

milanese e dall'ombra del Duomo?[10] I "quadri colorati" sono il suo cinema; Carla cerca domeniche colorate. Ma o il quadro espressionista o una ragazza che fa moine con Aldo la mettono in fuga e lei allora passa all'azione. Bisognerà riconquistare Aldo. L'ultima tappa del processo iniziatico vede Carla alle prese con rossetto e finissime calze di nylon. Questi strumenti femminili l'aiutano a costruire una nuova identità, a vestirsi e un po' travestirsi da ragazza a donna impiegata, un po' Marlene. Carla è integrata, è cresciuta, è sana, è in sintonia con il ritmo della città, è pronta ad essere attiva in relazione ad Aldo. Bisogna concentrarsi sul lunedì. Con rossetto e calze sexy è pronta ad affrontare la settimana: "Questo lunedì comincia che si sveglia / presto..." Carla, come la ragazza del sonnifero, si concentra sul lunedì: la domenica è in secondo piano. Carla la percepiamo integrata e protagonista della città mentre la ragazza del sonnifero, con la sua "nevrosi della domenica", non ce l'ha fatta. E torniamo allora a quel nodo iniziale: se "ha un senso dedicare a quella ragazza questa 'Ragazza Carla'". Nell'intervento dell'incontro del Gruppo 63 nel 1965, Pagliarani poneva questa domanda:

> ...situazione esistenziale e ci siamo tutti calati dentro, è verissimo; ma non è vero che non si possa far altro che contemplare la propria alienazione: saremo in gabbia, ma c'è anche chi si dibatte e prova a dar calci contro le sbarre, e questi calci saggeranno anche il livello alto, perché no? (*Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, 107)

Forse un tentativo di risposta c'è nella *Ragazza Carla*. Sì, ha un senso dedicare a quella ragazza questa "Ragazza Carla": Pagliarani invita a non contemplare l'alienazione di Carla, a non contemplare l'alienazione del poeta, a non contemplare l'assuefazione al sonnifero domenicale, ma a dibattersi e a provare a dar calci contro le sbarre.

Postilla sul ri-uso della *Ragazza Carla* in *Amore mio infinito* di Aldo Nove.

Amore mio infinito di Aldo Nove è un romanzo di formazione che racconta la moderna educazione sentimentale del protagonista, Matteo, nato nel 1972. L'anno di pubblicazione: 2000, all'alba del nuovo secolo e millennio, sembra pesare sul lettore e indurlo a riflettere sull'aggettivo "moderno". Nel risvolto di copertina leggiamo: "Un'educazione sentimentale dei nostri tempi. ... Un romanzo appassionato e tenero

che è anche il ritratto, di un umorismo candido e feroce, dell'Italia dagli anni Settanta ai Novanta, quando tutto è cambiato per sempre". Se è vero, come critici e scrittori concordano, che oggi non è più possibile un'avanguardia, è anche vero che l'eredità dell'avanguardia è ancora molto forte e il caso di Nove lo conferma.[11]

Rispetto al primo Nove, questo testo non è per niente "cannibale", è, anzi, leggero e piacevole, leggibile e godibile, nella maniera e stile (filo-balestriniano) in cui presenta le pulsioni e i desideri per l'altro sesso e le cose che, dall'infanzia alla maturità, hanno "imbambolato" il protagonista. L'unica operazione di cannibalismo riguarda *La ragazza Carla* che è qui "cannibalizzata", ma con gusto ed ironico ammiccamento. Il testo dialoga in maniera esplicita (con citazioni) e non con i testi che hanno formato il protagonista e l'autore. I primi tre capitoli coprono i primi diciassette anni e descrivono la formazione culturale del protagonista attraverso la televisione, la pubblicità, la musica, la scuola, i fumetti e le "tre cose" (una cosa per capitolo) che hanno influenzato l'educazione sentimentale. L'ultimo capitolo, "Piazza Cordusio, 1999", descrive la "quarta cosa" determinante nell'educazione sentimentale del protagonista; c'è un cambiamento nella formazione culturale a causa del bisogno disperato di leggere:

> Quindi a diciassette anni ho incominciato a stare male
> a capire che era veramente difficile capire qualche cosa
> mi sono innamorato della cultura ho preso furiosamente
> a leggere libri a farmi domande piú cercavo risposte piú
> trovavo domande e cosí tutto era terribilmente ingarbugliato
> fino a che è morta mia madre mio padre si è risposato me
> ne sono andato di casa per vivere ho iniziato a fare i lavori
> più assurdi per diplomarmi prima di iscrivermi all'università
> prima a biologia poi a filosofia prima di laurearmi e anche
> durante e dopo. (142-43)

Il dialogo, non esplicitamente dichiarato, con *La ragazza Carla*, potrebbe essere una citazione-omaggio a Pagliarani, modello nella formazione di Nove scrittore. L'altro modello forte, però dichiarato, sempre in questo capitolo, è Balestrini: il paragrafo 4, "La violenza illustrata" (148-151) è il "remixaggio" (l'autore spiega in nota), di un brano del romanzo di Balestrini *La violenza illustrata*. Dal maestro del *ready-made* viene preso un brano *ready-made*; il brano si presenta al lettore come citazione

postmoderna, gioco, *pastiche*. Questo romanzo, oltre a dirci quattro cose di Matteo, ci dice anche che i testi dell'avanguardia sono oggetto di desiderio da parte dell'autore. "Le cose che si comprano al supermercato scadono. L'amore uguale" (46); e l'avanguardia?

"Piazza Cordusio, 1999" è una versione "moderna" della *Ragazza Carla*. Nove, come Pagliarani, recupera la tradizione con ironia ed originalità. Al romanzo in versi si sostituisce il romanzo in racconti (i quattro capitoli sono quattro racconti distinti); al montaggio si sostituisce il *collage* di allusioni testuali; alla Milano della ricostruzione succede la Milano della mcdonaldizzazione; alla confusione di Carla si aggiunge lo spaesamento di Matteo; alla rabbia di Aldo si sostituisce il ricordo degli scontri passati tra extraparlamentari di sinistra e polizia; al brano *ready-made* del manuale di dattilografia si sostituisce il brano *ready-made* di Balestrini. Inoltre, come Carla, Matteo ha diciassette anni quando si rende conto di dover imparare a crescere; il primo passo iniziatico è partecipare al ritmo di Milano:

> A diciassette anni ho incominciato ad avere quest'ansia che mi divorava il bisogno di differenziarmi in qualche modo dagli onicofori di trovare uno squarcio nel sistema di riproduzione nella catena in cui mi ero trovato a partire dai miei nonni i miei genitori e ancor piú indietro fino alla preistoria chissà per quale motivo essendo arrivato a un certo punto a Milano con tutta questa gente che come me fa avanti e indietro da qualche posto a qualche altro entra in tabaccheria va in lavanderia mi avevano detto di incominciare a difendermi a garantirmi delle cose e cosí ho fatto secondo la regola. (143)

Il Duomo connota fortemente la geografia di Milano dal punto di vista di Matteo bambino; la dattilografa virtuale dall'altra parte di piazza Duomo (all'ombra del Duomo) colpisce la fantasia del piccolo Matteo:

> ...non mi sono neanche accorto della chiesa grande il Duomo mio padre mi diceva di guardarlo mi indicava in alto la madonnina ma io guardavo dall'altra parte della piazza il palazzo con le insegne pubblicitarie grandi due volte le case del mio paese *con la signora di tubi di luce che batteva a*

> *macchina* intermittente rossa l'insegna al neon dell'aperitivo le canzoni di Natale che rimbombavano fortissimo attorno era come essere dentro una boccia colorata sintetica con la neve e il Duomo di Milano e tutte le persone che si urtavano velocissime attorno alla piazza illuminata. (152) (corsivo mio)

> ...io immaginavo che di notte all'improvviso la piazza si svuotava che andassero via i piccioni c'era la luna *per un attimo la pubblicità della macchina da scrivere smetteva di scrivere* l'aperitivo non lampeggiava più, *la ragazza di tubi di luce scendeva* si faceva silenzio. (153-154) (corsivo mio)

Integrarsi come milanese comporta "capire" Milano e, così la narrazione della storia di Milano si interrompe e il paragrafo 6, "Lallazione", è un inserto sulla storia di Milano da Carlo Magno al presente. Matteo bambino è angosciato dall'incubo di Milano "sospesa in un piatto nel cosmo con l'oceano attorno i pesci gli animali dove venivano scaraventati quelli che non riuscivano a lavorare come un immenso meccanismo che è tutto e attorno tutto deve ancora incominciare". (154); l'incubo di Matteo potrebbe aver memoria di un altro incubo: "I Germani di Tacito nel fiume / li buttano nel fiume appena nati / la gente che si incontra alle serali". Il ritmo frenetico di Milano percepito da Matteo bambino:

> Io mi ricordo pensavo che a Milano gli orologi andassero piú svelti rispetto al mio paese che ogni giorno durasse al massimo quattro o cinque ore e poi da capo con le lancette impazzite che giravano dentro i tabelloni della stazione con le persone che ballavano con la borsa del lavoro a ritmo di tempo veloce. (153)

continua ad angosciare il Matteo neo-laureato:

> Dentro di me c'era una folla che mi diceva di andare in tutte le direzioni ininterrottamente faceva notte nella mia stanza di patronato sui cartoni strappati all'ingresso della Stazione centrale nell'università nel flusso di paura e colori che fuori dai tram urlava di essere Milano. (163)

E, come nella *Ragazza Carla*, anche qui ci sono altre storie parallele che raccontano paure, traumi e fallimenti dentro Milano. Come la storia dell'uomo anziano, compagno di Matteo in un patronato cattolico, il quale, come la ragazza del sonnifero di Pagliarani, preferisce saltare le domeniche:

> L'uomo anziano era responsabile del patronato di cui noi eravamo una specie di distaccamento la sera si chiudeva in camera sua con la bottiglia di Vecchia Romagna il videoregistratore dormiva dal venerdí sera al lunedí mattina con i sonniferi diceva che l'unica cosa che aveva avuto dalla vita era stato subito dopo la guerra su un treno due tedesche di sedici anni gli avevano fatto un pompino assieme e lui tutti i giorni ci pensava quando questo era successo nutriva ancora delle aspettative ma si era accorto che in realtà non c'era nulla da aspettare e quindi faceva il magazziniere beveva la Vecchia Romagna era amico di un handicappato con cui si vedeva ogni quindici giorni andavano a giocare a bocce viveva con noi in patronato perché la tristezza di stare solo diceva è terribile e mai piú due tedesche di sedici anni gli avrebbero fatto un pompino insieme come quando aveva diciannove anni e ritornava da Bolzano ed era stato quella volta felice stupefatto se mai fosse arrivato il controllore continuava a pregare mio Dio diceva fai che questo viaggio non finisca mai. (145)

La pace per Matteo arriva la sera del giorno della laurea. Mentre nevica a Milano, Matteo va a mangiare un McBacon da McDonald's. Comincia a riflettere sulla guerra spietata tra Burghy e McDonald's a piazza Cordusio (che ha visto la chiusura di Burghy e l'apertura di un secondo McDonald's nella stessa piazza), e poi, facendo confusione tra un McBacon e un Kingbacon, incontra lo sguardo della cassiera e si innamora. Nel McDonald's di piazza Cordusio, moderno *locus amoenus*, lui con la giacca e la cravatta (prestata da un amico) e lei con la camicia, il cravattino e il cappellino di McDonald's "come se fossimo in teatro … recitavamo in una provincia lontana dell'universo a Milano" (172). I nostri due giovani, come Carla, con ottimismo e vitalità (e con la complice ironia dell'autore), si appropriano della città. Milano partecipa diventando più bella, poetica e perfetta nella

sua seconda natura: gli occhi rotondi di Gianna sono azzurri come il "mare" in una vetrina: "i suoi occhi erano azzurri come l'acqua dei bicchieri della vetrina, diventavano mare anche se sei a Milano e sono le dieci di sera c'è il sole, il mare" (175). La metropoli non fa più paura, anche i binari entrano nello spazio poetico dell'amore: "E le parole mi sembravano binari che scorrono dappertutto senza incrociarsi mai" (175, ultima frase del capitolo).

Parlando di tram e tran tran, tra gioco, ironia e provocazione, *La ragazza Carla* e *Amore mio infinito* presentano un nuovo ritmo linguistico che sfida la tradizione e la rinnova. Il ri-uso della *Ragazza Carla* da parte di Nove fa riflettere sulla forte lezione ed eredità dell'avanguardia e della *Ragazza Carla* in particolare. *La ragazza Carla* è letteratura vera: non letteratura "del giorno" (dei tram) ma letteratura "della domenica".

> *Ed è proprio perché è nevrosi che la letteratura è così essenziale alla cultura moderna, proprio perché è il suo sogno, il suo sintomo, la sua malattia. ... Il momento psicologico, credo, è la cattiva letteratura, è quella letteratura da cui il sogno viene espulso, da cui viene espunto l'incubo, l'inconscio, la nevrosi notturna. È la letteratura del giorno, non della domenica, ma del momento in cui sorge l'alba, i tram cominciano a funzionare; da quel momento in poi si può scrivere la cattiva letteratura fino all'ora del coprifuoco.*
> *(Manganelli, "Jung e la letteratura")*

Note

1. Rivolgere l'attenzione a queste due ragazze è una mossa necessaria per allontanarsi dal peso dell'io lirico. Pagliarani afferma: "Dall'uscita delle *Cronache*, nella tarda primavera dello stesso anno, ma probabilmente anche da un anno prima, mi preoccupava il peso, che mi pareva eccessivo, delle mie vicende personali sulla mia poesia e m'era diventata pesante nello scrivere la 'tirannia dell'io'; lo avevo già avvertito nel risvolto delle *Cronache*, scritto da me anche se anonimo, dove dichiaravo quella poesia 'gravata dalla troppa, ineluttabile carità di sé e conseguente bagaglio.' Quindi per lottare contro l' 'ineluttabile' avevo deciso di comporre un poemetto narrativo, con la sua brava terza persona, che si occupasse di vicende contemporanee che non mi riguardassero troppo direttamente" ("Cronistoria minima", 121-122).

2. La curiosità e la sensibilità di Pagliarani vanno anche ad altre ragazze con disturbi psicologici; penso in particolare alle ragazze di "Quella ragazza che si guarda" e alle ragazze anoressiche e bulimiche del "Rap dell'anoressia o bulimia che sia" (*La ballata di Rudi*, 1995). I versi conclusivi del "Rap dell'anoressia e della bulimia che sia" sono: "(Fra parentesi?: all'inizio di questo rendiconto se c'era una ragazza / stramba, senza ragione apparente, si trattava di reduci quasi sempre da campi / di concentramento, da quali campi sono reduci ora?)". Questi versi in chiusura e inoltre tra parentesi ci offrono una storia dentro la storia che sembra rimandare alla storia della ragazza del sonnifero nella *Ragazza Carla*.

3. Ringrazio Franco Nasi per avermi segnalato e mandato questo articolo quando è uscito. Si veda, in *Stile e comprensione. Esercizi di fenomenologia sul Novecento*, il bel saggio di Nasi sulla domenica (partendo dalle riflessioni di Manganelli) in *Vite brevi di idioti* di Ermanno Cavazzoni.

4. Il maestro di Vigevano (1962) si dimostrerà ben allenato alle domeniche godendo in particolare dell'abitudine di dormire fino a tardi: "Stamattina mi sono svegliato tardi. È l'abitudine della domenica, questa. Svegliandomi tardi mi sembra di godere la domenica. Anzi, per tutta la settimana sospiro la domenica appunto per godere di quest'abitudine, svegliarmi tardi". (Mastronardi, 41)

5. Sul rapporto ritmo settimanale feriale-svago domenicale (soprattutto il ballo) nella Milano del *boom* economico, si veda *I fidanzati* (1963) di Olmi. Sulla famiglia borghese integrata nella Milano del pieno *boom* economico alla ricerca della "piccola Svizzera", si veda *Il pollo ruspante* di Gregoretti in *Rogopag* (1962).

6. Giuliani sta facendo dei raffronti tra *La ragazza Carla* e il trittico di Nandi. Il discorso continua così: "Ora, nel trittico di Nandi, Pagliarani non finge di raccontare e sceglie decisamente un 'noi' epico. Il pretesto si è ridotto al puro nome di Nandi, che è appena un interlocutore, un alter ego del poeta; e la materia linguistica che passa tra i due è un discorso ritmico, una sarabanda di senso e non-senso che coinvolge tutti". (Giuliani, 207)

7. Cfr. Cordelli: "Al proliferare della realtà nei dettagli (pluralità e gerarchie), la letteratura opponeva, ad esempio in un romanzo di iniziazione tipicamente poliziesco, *Les gommes* di Robbe Grillet, del 1953, o nella vicenda narrata, nonostante tutto, nonostante cioè la quotidianità del lessico, e al limite, la destituzione dei significati, nel poemetto, *La ragazza Carla* di Pagliarani del '54-'57 opponeva, quando non lo scatenamento alto o basso della lingua per evidenziarne la distanza dalla realtà, un grado zero e un pareggiamento dei significati al livello della denotazione che, tuttavia, come mostrano le analisi di Gérard Genette, recuperavano un valore metaforico, e quindi un valore, un valore ideologico, a livello connotativo, appunto di romanzo poliziesco, o di

poemetto. Dal 'basso' risorge l' 'alto': la contraddizione era patente ed era, però, storica". (Cordelli, 16)

8. Secondo Luperini la poesia di Elio Pagliarani "è un esempio di riformismo massimalista" ovvero "c'è una coincidenza fra posizione politica ... e posizione letteraria, in cui l'accettazione di 'una funzione sociale della letteratura' consistente nel compito ...di 'mantenere in efficienza, per tutti, il linguaggio' si accompagna ad una volontà di 'progettazione di *nuovi significati*' politicamente alternativi". (Luperini, 818)

Nel dibattito teorico degli anni Cinquanta-Sessanta, è chiaro che a Pagliarani sta molto a cuore la questione del linguaggio. Eppure c'è una gran differenza tra la posizione teorica di Pagliarani e quella di altri scrittori a lui vicini. L'intervento teorico generalmente citato dalla critica è quello dell'incontro del Gruppo 63 nel 1965 a Palermo (in *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*); intervento "forte" che definisce la sua posizione "forte": "Ho già detto altre volte di credere a una funzione sociale della letteratura, funzione che non esaurisce, beninteso, la letteratura, ma che è verificabile oggettivamente a prescindere da ogni intenzionalità. La funzione è quella di mantenere in efficienza, per tutti, il linguaggio. Ha detto Pound: "Mantenere in efficienza il linguaggio è altrettanto importante ai fini del pensiero quanto in chirurgia tener lontano dalle bende i bacilli del tetano". Ciò vuol dire che, ne sia consapevole o no l'operatore, si assume un atteggiamento di contestazione nei confronti dei significati socialmente dati." (108)

Secondo Pagliarani, l'atteggiamento di contestazione deve risultare in opposizione che è ben diversa dalla "mera negazione" (108). Ma il "riformismo massimalista" di Pagliarani è tangibile soprattutto in una vicenda che riguarda la rivista *Grammatica*. *Grammatica* nasce a Roma nel 1964 su iniziativa del gruppo romano simpatizzante del Gruppo 63 ma particolarmente interessato a indagare le potenzialità del linguaggio nelle arti. Pagliarani partecipa al primo numero e, come sostiene in un'intervista di Battisti su *Marcatrè*, avrebbe voluto far parte della rivista ma quel dibattito a più voci (pubblicato sul primo numero) aveva dimostrato una forte incompatibilità tra la sua tesi e quelle degli altri presenti: "Ti dirò che avrei dovuto e voluto far parte della redazione di *Grammatica*. Come avrai visto la rivista si apre con un dialogo a più voci cui ho partecipato anch'io ... vi prevalgono le tesi del Manganelli: che parla di universi linguistici a sé stanti, di organizzazione linguistica che "Non è assolutamente un significato, non comunica mica niente". Ora o si tratta di una posizione metafisica o non la capisco. In ogni caso è sicuramente l'opposto dei miei indirizzi di lavoro ... Io invece sono ancora convinto, sempre più convinto, e non adopero eufemismi per dirlo, che la letteratura, la poesia ha una funzione sociale: quella di tenere

in efficienza il linguaggio, a tutti i livelli, da quello lessicale a quello sintattico... Naturalmente, la posizione di *Grammatica* ha anche un aspetto "viscerale" che mi interessa molto, può scatenare la fantasia come indica Giuliani (ma teniamo sempre presente che il livello lessicale e morfologico è solo uno degli aspetti del linguaggio) e preme anche a me e a molti, non ha niente di aristocratico, mi pare estemamente aperta e nello stesso tempo abbastanza consapevole di autentici problemi strutturali". (Battisti, 49)

9. Christopher Wagstaff ipotizza che si faccia probabilmente riferimento in particolare al film noir di Renoir *L'angelo del male* (*The human beast*, 1938) con Jean Gabin macchinista di treno che commette un omicidio passionale (Wagstaff, 331).

10. Manganelli così ricorda la Milano di quegli anni: "Ricordo una sorta di febbrile bruttezza, una funzionalità frettolosa e sgarbata; la sensazione di essere urtati da gente distratta, crucciata e impetuosa, ma non propriamente pensierosa; la mancanza di colori: una città pensata per il bianco e nero, con una colonna sonora neorealista, e quindi anche patetica. Milano era una città proiettata sempre e solo in seconda visione, un po' periferica, anche il Duomo era periferico; era una città di mezz'età, non proprio nuova, ma con una lieve corpulenza, indizio di un benessere non ostentato ma confortante; il suo vestito ideale era grigio, grigio fumo, grigio con righini blu, marrone; cappello di feltro e doppiopetto. Non cappotto ma paltò; mai più panciotto, ma gilè". (Manganelli 1991, 124)

11. Luperini, in una riflessione sul Gruppo 93, osservava: "Negli ultimi trent'anni, in Occidente, il conflitto non è più visibile, perché – come ha osservato Peter Bürger – le problematiche avanguardistiche si sono socialmente avverate invadendo tutto il campo percettivo, tappando l'orizzonte da ogni lato, banalizzandosi e massificandosi. Un inconsapevole avanguardismo di massa è davanti ai nostri occhi. Il surrealismo è diventato una pratica diffusa. Si è parlato (ne parla spesso anche Cepollaro) di una seconda caduta dell'aura. Ma c'è di più: la contaminazione, il plurilinguismo, il pluristilismo, il quotidiano, lo squadernamento dei significati tuttavia privi di un senso, la non-purezza, lo sconvolgimento delle tradizionali categorie di spazio e di tempo, l'allegorismo vuoto, l'estetizzazione della società e una serie di altri *mots d'ordre* dell'avanguardia sono diventati luoghi comuni del postmodernismo, imponendosi con la forza stessa delle trasformazioni tecnologiche che hanno modificato in profondità gli ultimi trenta-quaranta anni. Così, realizzandosi, volgarizzandosi, normalizzandosi, l'avanguardia si è suicidata nel momento stesso in cui è diventata pratica di massa. Oggi l'avanguardia non è possibile perché ne è venuto a cadere il presupposto di fondo: divenendo norma non può più essere rottura. tradizione e avanguardia

si giustappongono ormai senza conflitto, come linguaggi ornamentali e reciprocamente innoucui. Ciò non significa che la tradizione dell'avanguardia (perché di questo oggi bisogna parlare) non costituisca un'eredità da cui potere imparare. Significa però che l'atteggiamento avanguardistico è oggi di fatto impossibile" (Luperini 1993, 12). Sul rapporto avanguardia-cannibali, si veda il saggio di Antonello, "Cannibalizing the Avant-Garde".

Bibliografia

Abraham, Karl, *Osservazioni alla comunicazione di Ferenczi sulle "Nevrosi della domenica"*, In: *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997 [1975], pp. 105-106.

Antonello, Pierpaolo, *Cannibalizing the Avant-Garde,* In: *Italian Pulp Fiction,* a cura di Stefania Lucamante, Madison, Fairleigh Dickinson Press, 2001, pp. 38-56.

Balestrini, Nanni, *La violenza illustrata*, Torino, Einaudi, 1976.

Battisti, Eugenio, *Gli amici dissidenti. Il Gruppo 63 a Reggio Emilia*, In: "Marcatrè", n.11-12-13, 1965.

Cordelli, Franco, *Di una letteratura senza qualità (infuriando la passione del kitsch),* In: "Periodo ipotetico", n. 6, giugno 1972, pp. 13-17.

Ferenczi, Sándor, "Le nevrosi della domenica", In: *Opere*, Vol. II., Milano, Raffaello Cortina Editore, 1990, pp. 294-297.

Genette, Gérard, *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989.

Ginsborg, Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Vol. II., Einaudi, Torino, 1989.

Giuliani, Alfredo, *Nel corpo dell'astrazione,* In: *Autunno del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 207-208.

Gruppo 63. Il romanzo sperimentale, a cura di Nanni Balestrini, Milano, Feltrinelli, 1966.

Luperini, Romano, *Novecento*, Torino, Loescher, 1981.

———, *I pesci rossi, l'acquario e una letteratura della lateralità*, in *Gruppo 93,* a cura di Anna Grazia Doria, Lecce, Manni, 1993, pp. 11-20.

Manganelli, Giorgio, *Lunario dell'orfano sannita*, Milano, Adelphi, 1991.

———, *La domenica,* in "Il semplice", n. 2, Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 69-71.

Mastronardi, Lucio, *Il maestro di Vigevano*, Torino, Einaudi, 1962.

Nasi, Franco, *Stile e comprensione. Esercizi di fenomenologia sul Novecento*, Bologna, Clueb, 1999.

Nove, Aldo, *Amore mio infinito*. Torino, Einaudi, 2000.

Pagliarani, Elio, *Cronistoria minima,* In: *I romanzi in versi,* Milano, Mondadori, 1997, pp. 121-126.

———, "La ragazza Carla", In: *I romanzi in versi*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 9-35.

———, *La ballata di Rudi,* Venezia, Marsilio, 1995.

Siti, Walter, *La signorina Carla,* In: "Nuovi argomenti", n.29-30, sett.-dic., 1972, pp. 224-237.

Wagstaff, Christopher, *Elio Pagliarani,* In: *Twentieth-century Italian Poetry: an Anthology* a cura di John Picchione e Lawrence R. Smith, Toronto, University of Toronto Press, 1993, pp. 319-332.

Montaggio e straniamento: la modernità radicale di Pagliarani

Francesco Muzzioli
Dipartimento di Italianistica e Spettacolo
Università di Roma, "La Sapienza"

C'è una logica corrente che considera l'avanguardia come una lotta della forma contro il contenuto: e su questa base, cerca di strappare all'ambito avanguardistico quegli autori nei quali è riscontrabile e riconoscibile un trattamento dei contenuti — e così accade spesso a Pagliarani, nelle nuove avanguardie degli anni Sessanta, di essere tirato fuori dalla poetica "novissima", quasi depuratone e fattone salvo, riassorbito in più calme acque. Ma se s'intende l'avanguardia, come sarei propenso a ritenere, come lotta doppia nelle forme e nei contenuti, quella operazione di elisione viene a cadere e si tratta piuttosto di considerare dove e quanto il "senso comune" (formale e contenutistico insieme) venga intaccato e deformato. È quello che mi propongo di accertare riflettendo sul senso di una tecnica come quella del "montaggio", che mi pare essenziale a caratterizzare il versante della *modernità radicale*, nozione preferibile e alternativa all'invalsa formula del *postmoderno*.

È vero, Pagliarani può anche essere con ragione caratterizzato da altri fattori: ad esempio, dall'atteggiamento del narratore in versi che, nella poesia-racconto, costruisce un intreccio, una continuità di personaggi e vicende, e, almeno nel caso della *Ragazza Carla*, una sorta di percorso di maturazione della coscienza, si potrebbe dire di itinerario di *formazione*. Ed è altrettanto vero che alcuni suoi testi sono carichi di rabbia, e dunque di un sentimento non a torto attribuibile all'espressione dell'interiorità dell'autore. Tuttavia, questi aspetti della testualità di Pagliarani, siano essi di tipo oggettivo (personaggi e relazioni tra essi) o soggettivo (esplosione della sostanza individuale), non possono accamparsi come centri decisamente unificanti o comunque non sono messi in grado di *omogeneizzare* il testo per intero. Perché, come minimo, si crea uno scarto proprio tra di loro, ossia tra il racconto dei personaggi e l'intromissione della voce autoriale, tra il registro narrativo

e quello lirico (o antilirico che sia; come vedremo). Il principio del montaggio soprintende appunto alla giunzione di prospettive scrittorie di genere diverso e denota quindi un gusto particolare e nuovo per le mescolanze e per gli attriti. Un gusto, diciamolo subito, che va contro proprio al presupposto classico che voleva l'opera "organica", unitaria e dunque sottoposta al governo di uno e un solo elemento. Non a caso i classici aborrivano il "mostruoso" e, per bocca di Orazio, bandivano dal regno del bello le creature polimorfe, come l'essere con la criniera di cavallo o la donna con la coda di pesce: fuor di metafora, rifiutavano l'unione di moduli prelevati da contesti allotri, abusivamente messi in comunicazione. Quella combinazione che all'antica *ars poetica* sembrava assomigliare ai "sogni d'un malato" ("aegri somnia"), a noi torna, adesso chiamata "montaggio", come la migliore espressione delle nostre patologie contemporanee.

Magari Pagliarani non tratta di donne con la coda di pesce (anche se ci sono pesci, e pescatori), né di teste cavalline. Presenta, tuttavia, in un brano della sua *Lezione di fisica*, un animale che sembrerebbe proprio "undique collatis membris" (con le membra prese alla rinfusa). È il «conigliopollo», razza bizzarra, che spunta fuori — non senza sorpresa — nel cuore più profondamente *economico* della questione, e vi si inserisce con l'aria apparentemente divagante di un esercizio di logica. È la soluzione, così tortuosa da risultare surreale, di un problema matematico: in un cortile che contiene conigli e polli si contano in totale 18 teste e 56 zampe — quanti animali ci sono? L'attento scolaro (Pagliarani dichiara in nota di citare da un libro umoristico francese ispirato a sua volta agli svarioni studenteschi) parte presupponendo l'esistenza di un animale misto, davvero anti-oraziano, il «conigliopollo», cui alla fine si deve sottrarre un curioso e speculare animale negativo, il «coniglio spollato» («Si sottrae / un pollo da un coniglio l'animale che avanza è il coniglio spollato»[1]), per arrivare dopo questo percorso di *mirabilia* alla soluzione giusta, «otto polli e dieci conigli». Ora, il «conigliopollo» («una specie di animale / a sei zampe e due teste») è per l'appunto il frutto di un montaggio, sebbene di tipo solo "mentale" e non di architettura genetica. Se si pensa che questa formazione di un anfibio abnorme costituisce la parte di una sequenza in cui viene alternata con pezzi assai diversi (ad esempio, brani della semiotica di Rossi-Landi), ci troviamo davvero in un montaggio doppio: un montaggio "tematizzato", nella figura della buffa mistura animale, e un montaggio — nello stesso tempo — "eseguito" nella concatenazione testuale.

Ma, si dirà, questo è ovvio. Proprio la *Lezione di fisica*, al centro degli anni Sessanta, è infatti il testo maggiormente contagiato da e compromesso con le esperienze dell'avanguardia e non c'è da stupirsi che in questo periodo di *collages* e di *patchworks*, il montaggio venga a caricarsi della più forte intensità eversiva. In *Lezione di fisica* possiamo addirittura rinvenire due tipi di montaggio, che andranno addebitati, rispettivamente, ai due versanti soggettivo e oggettivo. Il primo montaggio è quello che intercala al testo le riflessioni dell'autore, con esito sostanzialmente autocritico; si potrebbe anche parlare di inserto metapoetico, che comporta il giudizio interno sulla costruzione stessa, nel mentre si va facendo. Questa occorrenza appare soprattutto nella prima parte della raccolta, e costituisce la chiave di volta dell'abbassamento del tono lirico; ad esempio, ne *La pietà oggettiva*:

> (...) Lo vedi anche tu
> siamo in un ottocento d'appendice, non si può cavarne una storia
> nemmeno da mettere in versi (...).

E verso la fine, un nuovo scarto:

> Non è lo stesso? Ho scantonato? Dovrei insistere
> coi trofei di Lucia irridenti nel mio bagno?
> Meglio sciupare la composizione
> con un brutto commiato.[2]

per concludere sull'impossibilità della "salvezza" per via poetica («qui non si salva la tua né la mia faccia»), l'impossibilità della "catarsi". Così, in quel libro più lungo che largo, la figura dell'autore interviene con funzione di correzione e di negazione. Più che un montaggio, abbiamo, in questi casi, una "ferita nel testo", una sorta di "grande iperbato", un *décalage* della voce che scende di tono, come del resto avviene con i frequenti cambiamenti di pedale nel ritmo di Pagliarani, ottenuti a volte con le parentesi, a volte con i corsivi — e diciamolo pure, tentando una prima sintesi, che il montaggio e lo straniamento sono funzioni, in definitiva, di quel senso ritmico della *dissonanza*, dello scarto nel tono della voce, una specie di ribellione corporea all'armonia, essenziale nella scrittura del nostro autore.

Il secondo tipo di montaggio (che è montaggio vero e proprio) si intensifica soprattutto nella seconda parte della raccolta, il *Fecaloro*.

È il *collage* di frammenti provenienti da contesti diversi e in particolare dai linguaggi scientifici (la cui presenza è già annunciata in un titolo come *Lezione di fisica*). Si tratta, in questi casi, di un linguaggio-oggetto, prelevato così com'è, e posto a fare da variazione e contrasto con il linguaggio tipico della poesia. Qui conta il grado di differenza dei brani accostati e le linee di interruzione tra gli uni e gli altri. Vediamo alcuni esempi, a partire da questo mix di avvertimenti di *bon ton*, storia finanziaria e polemica anti-atomica (da *Casa Serena*):

(...) e se capitate all'ora di cena evitate per favore
di esaminare troppo insistentemente i piatti degli ospiti essi non hanno la minima
[intenzione di invitarvi a sedere con loro Abbiate insomma
un'aria sazia, disinteressata, televisiva
il 13 gennaio dell'anno 1845 veniva fondata la
[Cassa di Risparmio di Lugo
L'uomo
avrà la meglio sulla bomba: operativamente che vuol dire?[3]

O ancora la commistione, in *Fecaloro*, tra un brano di psicoanalisi sul rapporto merda-denaro (tratto da Fachinelli), visuali sui pesci e su una giornata marittima inquietante («Scirocco sui quaranta, tira scirocco sulla bocca dilatata dello stomaco / dei quaranta mi accarezzo la pancia e il significato»). Basti vedere questa *cerniera*:

(...) il denaro
quasi il contrario dello scorrevole "visibile Dio" da noi conosciuto

cominciare a distinguere i denti: i denti centrali superiori
ampiamente triangolari, seghettati ai margini; il colore non ha particolari
nero grigiastro scuro sul dorso, sfumature bianche sulla parte inferiore
larghe carene ai lati della coda, due pinne dorsali: (...).[4]

e così via. La prima riflessione da fare su questi inserti di tipo scientifico o storico-politico è che attraverso di essi entra nella poesia, che di suo si rivolge al quotidiano-individuale, una sorta di "principio di realtà" che porta il discorso dal livello personale al collettivo. Dopo tutto, allora, i due tipi di montaggio che ho descritto, quello del commento dell'autore e quello del prelievo citazionale hanno la stessa funzione, che è di abbassamento e quasi di ancoraggio della sublimazione poetica.

Fin troppo la poesia si propone come linguaggio "unico", superiore agli altri per facoltà rivelativa, catafratto nel suo "stile" elevato e ineffabile: ecco allora che l'inserimento degli altri linguaggi vale — qui, proprio pedagogicamente, sta la *lezione* — come apertura verso la pluralità delle espressioni verbali possibili. Non per nulla, il brano con cui si interseca quel problema di «coniglipolli» di cui sopra è ripreso dalla semiotica materialista di Rossi-Landi che tratta del "linguaggio come lavoro", e insiste sul meccanismo del valore basato sulla "separazione" di un elemento (*La merce esclusa*, appunto). Il testo, dunque, sottolinea il problema della separazione e della astrazione (nella produzione di merci o di parole è lo stesso), nel mentre contravviene alla norma spiritualizzante con l'accostamento indebito dei linguaggi separati, usando in funzione creativa quella lingua tecnica e razionale che dovrebbe servire, al massimo, nella sede del commento esterno.

Né si tratta di una mescolanza omogeneizzante o *indifferente*. Vi sono invece evidenziate — è lo stacco del ritmo che lo vuole, innanzitutto — le linee di rottura, i differenziali agli estremi, i gradini e i dislivelli. Ciò carica il montaggio della istanza dello straniamento (non casuale l'incontro con Brecht in posizione di clausola forte: «Ma se avessi soltanto bestemmiato / allora Brecht ai vostri figli ha già lasciato detto / perdonateci a noi per il nostro tempo»[5]). Straniamento, in quanto è certamente *strana* e incongrua, e quindi sorprendente, la consecuzione di frammenti eterogenei; ma straniamento anche nel senso di una *critica* implicita, che demistifica la sostanza poetica, troncando il suo andamento normale e immettendo livelli "prosaici" di discorso, allusivi di una base materiale che sta fuori, ma torna continuamente con l'assillo del rimosso. A differenza dell'impegno, che pretendeva di tradurre integralmente il mondo della vita politico-storica nel linguaggio della poesia, mantenendo quindi intatta l'*allure* poetica (e questo limite è scontato anche in poeti "scandalosi", come Pasolini), Pagliarani si rende conto che anche la forma normativa della poesia deve essere modificata dall'interno e non può farlo altrimenti che accogliendo la "differenza realmente esistente", come una irruzione nel suo proprio contesto. I brani del montaggio, allora, devono essere costituiti da rapporti di scarto e di conflitto. Quella di Pagliarani è una poetica dello "stridore", che percorre la sua opera dalle *Cronache* (dove si parla di «pubblico stridore») alla *Lezione di fisica*, che così indica il rapporto tra "amore" e "intelletto":

> amore e intelletto nemmeno servono
> a definire se stessi, ma per quant'altro poco sappia della vita
> quanto attrito che brucia, assieme come sono stridenti![6]

Il procedimento del montaggio non è solamente intellettuale, ma è connesso a una "passione" resa acuta, *estremizzata*, sempre inclinata nella protesta e nella carica dinamica della rabbia («andrò avanti a bile e umori a me non mi occorre inventare rancori»; è la conclusione del *Fecaloro*) e dunque è il percorso di una linea corrosiva che si ripercuote su tutti i livelli testuali. L'importanza della "attività politica" e della "ricerca scientifica", che Pagliarani sostiene anche in sede teorica,[7] non viene diminuita, ma anzi è accentuata dal fatto che queste istanze devono farsi strada, come voci escluse che entrano improvvisamente nel dibattito o come fughe per la tangente del discorso, in mezzo al materiale della instabilità e della crisi esistenziale e psicologica.

Ora, non sarà inutile fare un passo indietro e uno avanti, per vedere come questa disposizione al montaggio straniante non sia presente solamente della fase più legata alla attività del Gruppo '63, ma si imponga, sia pur in vario modo, lungo tutto l'arco della produzione poetica di Pagliarani. Vorrei trarre ulteriori testimonianze da *La ragazza Carla* (un testo in buona quantità compreso nei *Novissimi*, quindi da intendere come leggermente precedente alla formazione della neoavanguardia) e da *La ballata di Rudi* (testo a più fasi, che l'autore ha continuato a rielaborare in un lungo arco temporale, fino agli anni Novanta). La *Carla* e il *Rudi* sono due "romanzi in versi" e con questa dizione sono stati per altro riuniti in volume.[8] La loro ossatura narrativa dovrebbe garantire un filo di progressione, quindi una *coerenza* opposta alla frammentarietà dispersiva del montaggio. Questo è vero soprattutto per la *Ragazza Carla*, incentrato com'è quel poemetto sulla vicenda del personaggio della giovane segretaria e della sua iniziazione-educazione alla implacabile logica del nuovo mondo lavorativo aziendale. Partita in precise coordinate di spazio umano:

> Di là dal ponte della ferrovia
> una traversa di viale Ripamonti
> c'è la casa di Carla, di sua madre, di Angelo e Nerina,[9]

e conclusa, secondo la parabola del *romanzo di formazione*, con il compromesso dell'adeguamento al "trucco":

> (...) Carla ha la faccia seria mentre provano
> allo specchio, mentre Nerina insegna e Carla impara
> a mettere il rossetto sulle labbra: (...),[10]

tuttavia, la storia — riguardando un ambiente collettivo di apprendimento e di lavoro, insomma un intero *milieu* sociale — si presta non solo alla coralità, ma anche all'inserzione di materiali bruti, che si intercalano al racconto vero e proprio come blocchi erratici di linguaggio oggettivato. Sarà la barzelletta del collega, ma sarà anche il manuale di dattilografia, che si intrufola tra le righe degli aneddoti goliardici della scuola:

> Qui di gente un campionario: sei uomini e diciotto
> donne, più le due che fanno scuola
> *Nella parte centrale del carrello, solidale ad esso*
> *ecco il rullo*
> C'è poca luce e il gesso va negli occhi
> *Nel battere a macchina le dita*
> *devono percuotere decisamente*
> *i tasti e lasciarli liberi, immediatamente*
> Come ridono queste ragazze e quell'uomo anziano che fa steno,[11]

dove i diversi piani devono essere "recitati" (sono *poesia da recita*, lo sappiamo) diversificando i toni di voce; e ancor di più si inarca nella narrazione il brano, parzialmente tradotto, di un interlocutore che afferma, davvero profeticamente, l'avvento della "terza guerra mondiale":

> A third world war
> fondamento del diritto delle genti , l'istituto
> della guerra è antico quanto gli uomini: a dirimere
> le controversie tra gli stati, sia pure come extrema ratio
> (...)
> A third world war
> Is nécessary, né-ces-sa-ry, go on translate my friend
> sporgendo il petto in fuori come un rullo e fronte dura
> e io certo ho tradotto, che faccio il traduttore,
> che ce ne vuole un'altra, un'altra guerra.[12]

In questi passi, Pagliarani immette proprio quel plurilinguismo che caratterizzerà l'esperienza delle nuove avanguardie: un plurilinguismo *sincronico*, nel senso che attinge dal ventaglio della proliferazione dei linguaggi, da lingue straniere vere e proprie (portate non a caso, nella storia raccontata, dalla commistione degli affari con l'estero: la globalizzazione ineunte), e da quelle parole straniere che si sono ormai diffuse nei linguaggi tecnici e tecnologici. Il fatto è che il poemetto narrativo ha nel suo epicentro il nuovo problema della modernità urbana, ovvero l'*alienazione*. Ed è per questo, allora, che il racconto non solo patisce soprassalti nel ritmo dei versi e delle strofe, ma patisce (o sfrutta, perché se ne giova, alla fine) effetti di scorcio e sovrapposizione, dove discorsi e fatti, affastellati nell'intreccio comunicativo, prevalgono sull'unità psicologica dei personaggi: è logico, perché l'alienazione è proprio la perdita di sé come personaggio. Gli inserti si infilano in questi scompensi, in queste fratture dell'unità narrativa, e costituiscono la punta d'iceberg di una tensione (di una "mancanza a essere") che continuamente inquieta la trama.

Ma c'è di più. Alienazione significa coscienza insufficiente. Perciò il foro interiore del personaggio deve essere di continuo abbandonato e guardato dall'esterno, interpretato e sospeso nelle sue prime motivazioni (ad esempio: «Solo pudore non è che la fa andare / fuggitiva nei boschi di cemento»[13]). La necessità di oltrepassare i paraocchi dell' "io" porta ad aggiungere a quella limitata dell'attante una prospettiva generale, un punto di vista collettivo sostenuto dalla voce di un narratore anonimo. Nascono allora i corsivi che costellano il poemetto di Carla, veri e propri cori che costituiscono il commento della vicenda, il suo straniamento su di un piano etico-sociale. A volte si tratta solamente di squarci lirici dentro l'esposizione narrativa — e in questo caso sarebbe la lirica (sebbene non si possa mai dire quanto semplicemente lirica sia) nel ruolo *straniante* e la narrativa in quello *straniato*. Prendiamo questo sbalzo:

> forse dice fra i denti almeno questo
> le facesse la guardia l'impiegato
> *Autour des neiges qu'est ce qu'il y a?*
> *Colorati licheni, smisurate*
> *impronte, ombre liocorni*
> *laghi cilestri, nuvole bendate* (...),[14]

certamente un passaggio dal pratico-strategico dei convenevoli al "poetico astratto": tuttavia lo stretto accostamento porta a domandarsi il "perché?", e il brano acquista allora una sfumatura allegorica. Come dire: di fronte alla costrizione dell'ambiente e all'obbligo della maschera sociale non resta che allontanarsi mentalmente nello scenario di purezza e di freddezza dell'alta montagna, con i suoi connotati di inaccessibilità e dismisura.

Ma, accanto al richiamo analogico (l'invasività dell'eros evoca immagini cinematografiche: «*Sagome dietro la tenda / Marlene con il bocchino sottile*»), la funzione propria dei cori-corsivi è quella di enunciare la morale che percorre l'intero testo, vale a dire la morale dell'adattamento («*Necessità necessità verbo dei muti*»), che non significa però rinuncia all'opposizione, piuttosto che per fare vera opposizione bisogna guardare in faccia alla realtà e evitare le vie d'uscita e compensazione illusoriamente individuali. L'opposizione non è una facile pretesa "ideale", ma un pesante lavoro "nelle cose" sociali e storiche, una politica viva che deve fare i conti con la materialità e caducità dell'uomo. Così il corsivo finale:

> *Quanto di morte noi circonda e quanto*
> *tocca mutarne in vita per esistere*
> *è diamante sul vetro, svolgimento*
> *concreto d'uomo in storia che resiste*
> *solo vivo scarnendosi al suo tempo*
> *quando ristagna il ritmo e quando investe*
> *lo stesso corpo umano a mutamento.*[15]

Per cui si può dire che il montaggio, ne *La ragazza Carla*, contribuisca a sbalzarci fuori della vicenda e del suo esito, fuori dall'adesione ai personaggi, per cogliere il problema complessivo in cui essi sono immersi e noi con loro. La rappresentazione del quotidiano vale a mostrare nel suo *corpo vile* la "sostanza" profonda della politica (che non farà nulla se non convincerà la "vita privata"); ma nello stesso tempo il quotidiano deve essere salvato dalla mera riproduzione "minimalista" che lo chiuderebbe nella gabbia limitante del patetico.

Quanto a *La ballata di Rudi*, si presenta anch'essa come un poema narrativo che mette in scena personaggi e situazioni, e arriva fino a punti fortemente prosaici. Tuttavia, mentre la storia di Carla aveva una sua continuità, aperta sì da scorci e ellissi, interruzioni e approfondimenti,

ma legata a una *crescita*, la storia di Rudi è un insieme caotico e dalle linee contorte: intanto, non è la storia solo di Rudi (fin dal primo verso, abbinato ad altri: «Rudi e Aldo l'estate del '49...»), si interseca con la storia di Nandi, l'altro amico strambo, con quella di Armando il tassista clandestino e i suoi traffici con pazzi e affaristi, è la storia della zia Camilla che si mette a giocare in borsa, è insomma una storia che si sfilaccia in tante storie. È una poesia di lavoro, con tutto il passaggio epocale da un lavoro povero come quello della pesca alla tratta («A tratta si tirano le reti a riva», è la sezione IX), alla pressione del ritmo industriale marcato da un "ritmatore" luminoso (nella sezione XVIII, che è quasi una pura prosa con tagli assai insensibili all'armonia poetica), alle facili fortune del sottobosco o del miracolo economico; forse per venire a capo di questa aggrovigliata "sostanza umana", a un certo punto, Pagliarani ha deciso di fare dei suoi contenuti la base di una serie di *variazioni* formali, costruite sul ritorno dello stesso schema sintattico, il «proviamo ancora», tanto particolare da diventare volume a sé stante, con il titolo *Rosso corpo lingua* (pubblicato dalla Cooperativa scrittori nel 1977). Accade cioè che, dai luoghi "realistici" iniziali l'autore parta per la tangente e arrivi a realizzare uno dei suoi testi in assoluto più astratti, in cui davvero sembra prevalere quel "primato della struttura" che Giuliani aveva collocato a caratterizzare la poetica "novissima". Uno schema sperimentale, che precederebbe quasi, prefissato com'è, la realizzazione in parole. Sennonché, per Pagliarani, le parole non sono mai un significante puro, vuoto e fungibile in modo arbitrario; le parole sono sempre "pesanti" e infatti i termini che vengono trattati e messi alla "prova" nello schema sono di quelli ad alta gradazione simbolica, il colore «rosso» (colore del sangue e della rivoluzione), il «corpo», la «lingua», l'«oro», il «pope» (cioè la religione) e la «scienza» — tutti i termini-chiave del conflitto capitalistico. Poi Pagliarani ha ricollocato la sequenza dei «proviamo ancora...» nel contesto della *Ballata*; come a dire che quella era, non già l'esito esterno, ma soltanto *una* delle possibilità della sua scrittura in ricerca. Sicché, nella sua veste definitiva, la *Ballata* nel suo complesso davvero le "prova" tutte e nel farlo si presenta come un "poema a pezzi", che non a caso è completato dall'aggiunta di ulteriori frammenti tratti da un'altra opera dell'autore, *La bella addormentata*.

Operazioni di taglio interno sono ancora presenti: intervengono le parentesi e i corsivi, blocchi di testo vengono spostati nello spazio della pagina (la quale pagina, data la lunghezza dei versi, deve ancora una

volta essere stampata in verticale) per sottolineare la loro autonomia, diversità e natura difforme. Vediamo questo passaggio dal dialogato a una strofetta ironica e dissacrante (dalla sezione XIX; il tema è quello finanziario della borsa):

(...) ma c'è il Toro ora in Borsa, non c'è l'Orso, spiegava l'altra sera Rudi al night
dove non so se lo vedremo ancora, dice Marco sottovoce, perché anche lui ora lavora in Borsa
fa il remisier per sua eccellenza Coccia il rappresentante del Vaticano sulla piazza di Milano

> C'è il Toro e non c'è l'Orso
> avanti a tutto spiano
> chi seguirà il mio gioco
> sarà re di Milano
> come Sindona, Calvi
> e tutta la compagnia
> la più bella che sia
> la più ricca che ci sia.[16]

È significativo il fatto che anche nella sperimentazione ritmico-sintattica dei «proviamo ancora...», e precisamente nella parte — la più importante? —incentrata sull'«oro» (numerata con la sigla A I), la ripetizione del modello viene sospesa, a un certo punto, per lasciare il posto alla pubblicità di una banca, di nuovo quindi con notazioni prelevate da testi *altri* (da linguaggi propriamente non poetici), e per tornare solo successivamente all'andamento dello schema. Si tratta di una vera e propria *variazione della variazione*, o meglio di dialettica tra variazione e non-variazione, che non a caso interviene in concomitanza con il termine-chiave dell'intero sistema. Qui anche il titolo è leggermente modificato da un cambio di persona, dalla prima alla terza: non più il collettivo onnicomprensivo e in accordo del "proviamo", ma un «provano», che vale da messa a distanza e da rifiuto a collaborare con l'ideologia e il feticismo dominanti. Leggiamo il brano:

provano ancora con l'oro: oro, un nugolo di dollari carta, poi oro su oro in lingotti avessero Nandi
oro su oro sbarrato dall'oro, un punto sette punti dell'oro se avessero
il punto di fusione dell'oro, dell'oro che cola in un angolo, mobile oro su sbarre

d'oro intasate dall'oro, che segue i bordi dell'angolo, deborda oltre l'angolo
d'oro si sparge sul tempo dell'oro fin dentro il midollo dell'osso del tempo
UN NUOVO SERVIZIO DELLA CASSA DI RISPARMIO DI ROMA
FUSIONE E SAGGIO DI METALLI PREZIOSI
le operazioni di fusione e saggio dei Metalli Preziosi sono compiute nell'ambito
del Laboratorio Scientifico
di Ricerche fisiche del Servizio Credito su Pegno da personale qualificato
con l'ausilio
di Apparecchiature modernissime di alta precisione in Piazza Monte di Pietà.
Il riccio campione
nella sua lastrina di piombo rovente: il piombo si ossida trascina i metalli vili
e il globulo
d'oro, e provano ancora con l'oro: non si dà oro sgomento dall'oro.[17]

Non è l'incrinatura locale di una continuità di fondo, ma il montaggio diventa criterio strutturale che si ripercuote sui singoli pezzi. L'ultima fase poetica del nostro autore,[18] caratterizzata da una forma breve, frammentaria e violentemente epigrammatica, opererà proprio attraverso il prelievo citazionale, il bruto ritaglio, ma non con innocente giocosità e neppure con gusto della "contaminazione", quanto piuttosto con modi di "attualizzazione" forzata del linguaggio del passato, scagliato contro la blanda fruizione dell'"eterno presente" postmoderno.

In conclusione: il montaggio in Pagliarani non è un gioco e neppure una abilità tecnica fine a se stessa. È il portato di una istanza etica, beninteso di un'etica senza ideali e senza illusioni. Sta qui il suo carattere di *modernità radicale*, nel mettere in questione qualsiasi abbellimento spirituale ("poetico") e qualsiasi facile promessa di redenzione a buon mercato. Se lirica c'è, è una lirica di tipo "duro", materiale, non consolatorio, capace di rinunciare anche alla dignità della forma "alta", come invece non hanno saputo fare fino in fondo neppure le figure pur ragguardevoli della Tradizione del Novecento, quella *modernità moderata* che è andata a costituire la linea centrale del nostro Canone recente.

Nella modernità radicale, invece, la poesia rifiuta di presentarsi come compensazione o sublimazione dei mali del mondo. Fin dall'inizio, Pagliarani compie una operazione abrasiva sul patetico e sul "compatetico"; fin dalle *Cronache* (e siamo all'esordio, nei tardi anni Quaranta): «Non ho avuto pietà di questa gente / che mi offende negli occhi ogni mattina»;[19] passando poi per *Inventario privato* (tardi anni

Cinquanta), dove rintracciamo questa folgorante sentenza: «lo spirito umano ha più bisogno / di piombo, che di ali».[20] E ancora duramente pedagogica sarà *La ragazza Carla*, persino spietata nell'invocare il "principio di realtà" della lotta per la vita, rispetto al comodo "principio del piacere" che alletta e inganna con i suoi "specchietti da allodole". Mentre,

Ecco ti rendo
i due sciocchi ragazzi che si trovano
a casa tutto fatto, il piatto pronto
Non ti dico risparmiali
Colpisci, vita ferro città pedagogia
I Germani di Tacito nel fiume
li buttano nel fiume appena nati
la gente che s'incontra alle serali.[21]

E a espellere qualsiasi precostituito valore universale, *Lezione di fisica* rinuncia alla stessa "nozione di uomo", troppo pretenziosa e "antropocentrica"; e lo fa con una di quelle intrusioni riflessive della voce autoriale («E un essere solo / non è mai forte, né può amare e misurare l'intelletto. // Pensa che avevo scritto un uomo solo / poi con rigore ho cancellato l'uomo / per un essere»[22]).

Ecco, ritengo che sia proprio da questo "rigore" che nasce l'uso della tecnica del montaggio e lo stesso autore lo suggerisce in alcuni passi. Il primo, nel corsivo-coro finale de *La ragazza Carla*:

non c'è risoluzione nel conflitto
storia esistenza fuori dall'amare
altri, anche se amare importi amare
lacrime, se precipiti in errore
o bruci in folle o guasti nel convitto
la vivanda, o sradichi dal fitto
pietà di noi e orgoglio con dolore,[23]

con quella bellissima (e quanto significativa) rima equivoca, quella poetica dell'amore però non garantito ma esposto a tutti i guasti, e — più importante per il mio discorso odierno — quello "sradicare" che comporta strappo e frantumazione (dunque la premessa di parti disgiunte e di accostamenti repentini).

Ma ancora più esplicita è *Lezione di fisica*, quando ferma le immagini delle rivolte anarchiche su questa parentesi: «(Però guarda come al lamento / il verso si fa compiacente, niente è più facile di questo ma io lo spezzo)».[24] È "facile" lenire le sconfitte storiche con la blandizie del verso: anche il ritmo (in cui Pagliarani è maestro) ha bisogno di scontrarsi con l'antiritmo, di produrre quella *dissonanza* che, ora lo vediamo bene, è il portato dell'urto dell'etica sull'estetica.

Un'altra "finestra" decisiva si apre nella sezione del "proviamo ancora", ne *La ballata di Rudi*, là dove è messa alla prova la "lingua"; e si dice:

lingua rossa del corpo del rosso, lingua del cerchio creato da lingua e da lingua spezzato
mistica lingua del rosso mistica lingua del corpo mistica lingua del cazzo
(se è mistica è del privato, Nandi non sa che farsene,
se nel codice è già incastrata, Nandi ti abbiamo fregato).[25]

La lingua della poesia proviene dal corpo, ma in quanto pura "espressione" di un soggetto, rischia di "sacralizzarlo", in quanto lingua "mistica", che esaurendo in se stessa, nel proprio "cerchio" autonomo, tutte le energie, finisce per rientrare nel "codice". In quanto sciolta dalla vita concreta, serve esattamente alle esigenze del sistema che governa quella vita (per questo colui che lotta per "cambiare la vita" «non sa che farsene»). Per portare davvero la lingua della poesia fuori del codice — sembra dirci qui Pagliarani — occorre oltraggiare il suo "corpo mistico", il suo "corpo lirico" (in altre parole: mettere in questione il suo "valore simbolico"). Là dove la lingua crea attorno a sé un "cerchio magico", occorre "spezzare" il cerchio, uscire fuori dalla passività del fascino e — con lo sguardo obliquo dello straniamento — guardarsi dall'esterno e "sradicare" faticosamente il condizionamento oggettivo delle nostre parole e delle nostre immagini. L'avanguardia, che continua al di là dei confini delle comode storicizzazioni, ha da insegnarci soprattutto questo.

Note

1. E. Pagliarani, *Lezione di fisica e Fecaloro*, Milano, Feltrinelli, 1968, p. 56.
2. Ivi, pp. 17-19.

3. Ivi, p. 63.
4. Ivi, p. 69.
5. Ivi, p. 24.
6. Ivi, pp. 11-12.
7. Cfr. *Per una definizione dell'avanguardia* (1965). In: AA.VV., *Gruppo 63. Critica e teoria*, a cura di R. Barilli e A. Guglielmi, Milano, Feltrinelli, 1976.
8. E. Pagliarani, *I romanzi in versi*, Milano, Mondadori, 1997.
9. Ivi, p. 9.
10. Ivi, p. 34.
11. Ivi, p. 14.
12. Ivi, pp. 23-24.
13. Ivi, p. 10.
14. Ivi, p. 29.
15. Ivi, p. 35.
16. Ivi, p. 93.
17. Ivi, pp. 107-108.
18. Mi riferisco agli *Esercizi platonici* (Palermo, Acquario, 1985) e agli *Epigrammi ferraresi* (Lecce, Manni, 1987); si veda ora E. Pagliarani, *Epigrammi*, Lecce, Manni, 2001, che contiene anche i brani più recenti.
19. In E. Pagliarani, *La ragazza Carla e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1978, p. 73.
20. Ivi, p. 105.
21. E. Pagliarani, *I romanzi in versi*, cit., p. 17.
22. E. Pagliarani, *Lezione di fisica e Fecaloro*, cit. pp. 14-15.
23. E. Pagliarani, *I romanzi in versi*, cit., p. 35.
24. E. Pagliarani, *Lezione di fisica e Fecaloro*, cit., p. 37.
25. E. Pagliarani, *I romanzi in versi*, cit., p. 107.

Elio Pagliarani oltre la *linea lombarda*

Federica Santini
Department of Italian
University of California, Los Angeles

Il riconoscimento dell'esistenza di un modo milanese, o meglio *lombardo*, di scrittura risale, come notava Giuliani nella sezione del suo "Poeti del secondo Novecento" dedicata all'area lombarda, all'inizio degli anni Cinquanta:

> Di una presenza riconoscibile, con caratteristiche proprie, della poesia lombarda nel panorama della poesia italiana del dopoguerra si è cominciato a parlare molto presto, da parte della critica: precisamente dal 1952, data in cui esce l'antologia *Linea lombarda*, a cura di Luciano Anceschi e comprendente, accanto a Vittorio Sereni, alcuni poeti della generazione del '45.[1]

Secondo Giuliani, la poesia lombarda è fatta di una combinazione di "attenzione alle cose, al paesaggio, a una quotidianità dimessa e pungente" con, e questo è il punto più importante ed originale della sua analisi,

> Una vocazione morale (di matrice cattolica in alcuni, laica e progressista in altri) che ha i suoi antecedenti e i suoi numi sin troppo palesi in Parini e in Manzoni e un riferimento più recente, sostanzioso e quasi segreto in Clemente Rebora.[2]

Tali qualità permangono anche nei lavori di autori lombardi della generazione successiva, come Elio Pagliarani, Giancarlo Majorino, Giorgio Cesarano, o il più giovane Maurizio Cucchi. In effetti, anzi, i poeti più giovani portano avanti nettamente il lavoro degli autori della *linea lombarda*, cosicché, anche se i versi raccolti nell'antologia di Anceschi mostrano una comune attenzione alla realtà quotidiana degli oggetti ed

evitano, in generale, il lirismo, tali caratteristuiche si definiscono in maniera più netta solamente nelle opere successive all'antologia.

Si tendono a considerare appartenenti alla *linea* poeti diversissimi, con definizioni talvolta molto ampie (ad esempio, Ferroni allarga la nozione fino ad includervi tutta una serie di poeti milanesi, da Fortini fino a Giudici e Pagliarani, mentre Marchese parla addirittura, in una specie di delirio catalogatorio, di "*seconda linea lombarda*, tra quarta e quinta generazione").[3]

Giuliani stesso, nel passo a cui ci siamo riferiti, allarga la definizione, ma lo fa consapevolmente e proponendo alcune intelligenti misure cautelative, tra le quali quella importantissima di non parlare di *linea* ma di *area* lombarda:

> Non si tratta, è ovvio, di una formula critica stringente: tant'è vero che di linea *LOMBARDA* e poi, con intenzione necessariamente più vaga e inclusiva, di area lombarda, si è potuto parlare (e non a sproposito) anche per poeti che lombardi non erano se non di adozione oppure, via via, per poeti di età e formazione nettamente successive, sino all'autore di queste pagine, o a Tiziano Rossi, o addirittura a un esponente della generazione del '68 come Maurizio Cucchi. E' più o meno in tale accezione allargata, evitando tuttavia di travalicare i confini generazionali, che uso anch'io, qui, l'espressione "area lombarda" come titolo o emblema sotto il quale raggruppare (ma senza pretesa di forzare in alcun modo il gioco delle agnizioni) alcune notevoli e autonome personalità poetiche, a cominciare proprio da quelle comprese nel gruppo originariamente identificato da Luciano Anceschi.[4]

Se è vero che molti poeti parlano di Milano e che alcuni (tra i quali appunto Fortini, Pagliarani, Majorino) lo fanno in un certo modo "concreto", reale, questa constatazione è sufficiente per allargare in maniera onnicomprensiva la definizione di *linea lombarda*? Per poter rispondere è necessario, innanzi tutto, riconsiderare l'origine della *linea lombarda*, così da poterne proporre una definizione quanto più possibile esatta. Tra parentesi, poi, ma teniamone conto fin da ora, perché questa considerazione ci risulterà utile in tutta l'analisi, non è così semplice come sembra il passaggio logico:

LINEA LOMBARDA → Milano

Il primo germe dell'idea anceschiana emerge da un paesaggio verdissimo ed acquoso, durante un temporale improvviso, "nel Lake district italiano". Fu allora, ed era la primavera del '51, che, "fosse una insinuazione del tempo, il capriccio della situazione, o la prossimità, un po' maligna, dei laghi", nacque in Luciano Anceschi la prima intuizione di una comunanza di temi e modi della scrittura in un gruppo di "amici poeti":

> [...] riempimmo l'attesa della schiarita con discorsi disimpegnati di modi ironici un po' astratti e assai vaghi; e, per tanto, cadendo il dialogo sugli amici poeti - ripensai, d'un tratto, a Luino, a Como, a Varese, alla vicina e chiara Locarno, loro terre...- [...] Fu, in qualche modo, un gioco, dico; eppure lo stimolo agì, risvegliò pensieri remoti e celati, svelò significati, e, nello stesso tempo, chiarì singolari, del resto vagamente prevedute, concordanze e affinità... Taluni germi, diffusi in una stagione favorevole, avevano, è evidente, fruttato in maniera concorde; e il sentimento di una intima ragione di unità (la "poetica degli oggetti", proporrei) illuminò improvvisamente tutto un capitolo della nostra memoria.[5]

L'anno dopo uscì l'antologia "Linea lombarda", un libro piuttosto scarno che raccoglieva alcuni testi di sei poeti: Vittorio Sereni, Roberto Rebora, Giorgio Orelli, Nelo Risi, Renzo Modesti e Luciano Erba.

Si tratta di autori molto diversi tra loro, ed il loro raggruppamento non ha niente di programmatico: non un gruppo e neppure una scuola, precisa Anceschi ancora nella prefazione. Semmai, un legame nato a Milano, "sotto i grandi portici dell'università milanese", nella prima metà degli anni Trenta; un'amicizia, una convergenza, "disposizioni comuni", "comuni affetti", "comuni mitologie".[6]

Ciò che accomuna i sei poeti è una condivisa tendenza verso quella che Anceschi definisce, in uno dei pochi passi della *Prefazione* in cui descrive (parlando, in particolare, di Sereni) l'essenza della poesia lombarda, "poesia in re":

> Dio mi guardi dal proporre (come oggi usa con fatuo modo, in ogni caso) dal proporre che qualcuno vieti l'idillio, o

> qualsiasi altra cosa, alla triste Europa! [...] Poesia *in re*... Una poesia, dunque, in cui il colore del suono nasce come dall'immagine, non l'immagine dal colore del suono, una poesia che non sia poesia dell'idea di poesia, e neppure una poesia *ante rem*. Oggetti intensi e carichi fino a fare dell'immagine simbolo, con certi riferimenti a realtà e situazioni familiari, e con certe maniere d'intensificazioni legate a convenienti ricerche di lessico, alla precisione cronologica, o geografica, o alla erudizione diversa e stravagante, o a singolari novità di ritmo, senza ricadute nel discorso, ma per veloci nuclei essenziali connessi solo alle ragioni di una sintassi affatto poetica... Una poesia che si faccia corpo, che si possa vedere e toccare... E nessuna resa alla natura, alle macchine, o ai data, dunque: l'oggetto è sempre una libera, impreveduta costruzione, una carica intensa di forze interiormente organizzate.[7]

Il passo merita senz'altro, per l'abbondanza di considerazioni che mette in gioco, una lettura attenta. Intanto, la prima frase citata introduce, anche se ambiguamente, una nozione particolarmente importante: se è vero che Anceschi, sempre lontano dalle forme del manifesto e dell'enunciazione programmatica, nega di voler vietare alcunché alla poesia, il riferimento all'idillio, combinato al riconoscimento della priorità dell'immagine sul "colore del suono" (sulla voce lirica, potremmo dire) e della realtà sull'idea tende senz'altro verso una negazione del lirismo, della poesia che canta se stessa, in favore di una parola poetica che guardi agli oggetti.

Anche la seconda parte del testo è fondamentale, in particolare per la distinzione tra poesia *in re* e poesia *ante rem*.

A causa dell'assenza volontaria di un programma specifico, e vista anche la molteplicità dei testi raccolti nell'antologia, sarebbe impossibile oltre che ingiusto andare oltre le considerazioni di Anceschi ed elencare esattamente le disposizioni e gli elementi comuni ai sei lombardi.

Limitiamoci, piuttosto, a ricordare un testo di Sereni (considerato spesso, e non solamente a causa dell'età anagrafica, il capostipite della linea) che, sia per il titolo sia per la sua posizione di primo assoluto nel volumetto, sembra porsi come rappresentativo dell'antologia, la *Canzone lombarda*:

Sui tavoli le bevande si fanno più chiare
l'inverno sta per andare di qua.
Nell'ampio respiro dell'acqua
ch'è sgorgata col verde delle piazze
vanno ragazze in lucenti vestiti.
Noi dietro vetri in agguato.
Ma quelle su uno svolto strette a sciami
un canto fanno d'angeli
e trascorrono:
-Digradante a cerchi
in libertà di prati, città,
a primavera.
E noi ci si sente lombardi
e noi si pensa
a migrazioni per campi
nell'ombra dei sottopassaggi.[8]

Il testo è costruito attraverso una spirale di opposizioni città/natura, in cui gli elementi dell'una si spostano continuamente - ed ambiguamente - verso l'altra (notiamo, tra l'altro, come sembra esserci una distinzione tra elemento *maschile* cittadino ed elemento *femminile* naturale):

NATURA		CITTÀ
		"sui tavoli"
"l'inverno"		"qua"
"l'ampio respiro dell'acqua"		
"sgorgata"		
"verde...	→	... delle piazze"
"ragazze in lucenti...	→	... vestiti"
		"Noi dietro vetri in agguato"
		"su uno svolto"
"libertà di prati"		*"città"*
"a primavera"		
"migrazioni per campi"		
		"ombra dei sottopassaggi"

Nella *Canzone*, dunque, l'attenzione alla realtà cittadina si fonde con una visione senz'altro lirica della realtà naturale cosicché, se possiamo parlare di poesia che "si fa corpo", l'effetto è raggiunto più a causa della

continua contrapposizione di elementi che attraverso una vera e propria poesia *in re* nel senso presentato da Anceschi. E' vero, però, che gli elementi più nettamente cittadini, presentati in versi brevi e diretti ("noi dietro vetri in agguato", "nell'ombra dei sottopassaggi"), acquisiscono forza in contrasto a quelli naturali e segnano un orientamento netto verso la parola poetica "reale" tipica dell'area lombarda come l'abbiamo definita.

Le relazioni tra la poesia di Elio Pagliarani, specialmente per quanto riguarda i suoi primi lavori, e quella degli autori della *linea lombarda* sono a prima vista ovvie: ci sono l'ambiente milanese, l'attenzione alla concretezza degli oggetti unita ad una mancanza quasi spietata di frivolezza, la potenza espressiva che scolpisce i testi in maniera drammatica. E Pagliarani è, infatti, incluso spesso nei manuali di storia letteraria, come abbiamo visto ad esempio in Ferroni, tra i "lombardi".

Anche andando indietro fino alle *Cronache* e alla *Ragazza Carla*, però, non c'è certo nessuna somiglianza tra i personaggi femminili di Pagliarani e quelle ragazze eteree ritratte da Sereni, che vanno nel verde "in lucenti vestiti", "nell'ampio respiro dell'acqua."

Possiamo iniziare le nostre riflessioni proprio così, con l'acqua.

Abbiamo già ricordato che l'idea di una *linea lombarda* era nata in Anceschi durante un temporale, in un parco nella zona dei laghi. Per l'esattezza, il nome "linea lombarda" deve essere stato generato in seguito, perché in quel primo momento, come ricorda lui stesso, Anceschi esclamò: "Ecco i nuovi laghisti!".[9]

I riferimenti all'acqua sono così abbondanti nell'antologia che è quasi impossibile trovare poesie che non ne trattino. La silloge di Roberto Rebora, ad esempio, si apre con un testo molto breve dal titolo *Lungo quelle acque* (corsivi nostri):

> La pianura lombarda coi *canali*
> Che serbano le ombre dello spazio
> uguale negli alberi nodosi.
> Se ne vanno lungo *quelle acque*
> *assorte* i caparbi silenzi.[10]

Ed ecco, ancora di Rebora, la prima parte di *Se l'ottobre mi parla*:

> Se l'ottobre mi parla con la vela
> bianca *sull'acqua millenaria*
> *fosca e venata di sommesse*

strade sul suo piano appena
sospinto dall'aria meridiana,
dalle *rive del lago* le finestre
celate nelle siepi rossastre
socchiudono gli sguardi sopra l'alto
colore che si diffonde indistinto.
[...][11]

Tra i testi di Orelli, un'inedita si chiude con i seguenti versi:

[...]
Questa è l'ora
che nella tua città, quando benigna
la soccorre la sera,
lo sparuto drappello delle folaghe
si muove
concorde *presso il bordo, dove l'acqua*
volentieri si placa.[12]

E poi ci sono Risi, in *Il distacco*: "*La Tresa ha un'acqua timida*; / gli addii all'altra sponda / Italia"; Luciano Erba in *Domenica in albis*: "*Questo è un regno di pioggia*"; Renzo Modesti in *Padre*: "un canto dispiegato / di pochi pioppi *sopra l'acqua / di una speranza irrigua*" e persino, per concludere, in questa stanza centrale di *Circo*:

E la tenda del circo è sulla piazza
il filo sotto il cielo, il sole
dove fra poco morirà il leone.
Chiunque può vedere la morte del leone
il riso stanco del domatore
che rincorre la luce della vita
e non sarà finita
perché il cavallo appeso sugli anelli
romperà le corde del violino
con la pistola *ad acqua*.[13]

Nella *Ragazza Carla* di Pagliarani, l'acqua è quasi completamente assente. E' vero che il poemetto si apre con un ponte, ma si tratta del "ponte della ferrovia".

La ballata di Rudi, al contrario, è un'epica "dell'acqua". L'acqua di Rudi, però, è sempre acqua feconda, marina, viva, da navigare o in cui pescare, e non ha relazione con la nebbia lacustre e la pioggia simbolica dei sei lombardi.

In questo senso, dunque, Pagliarani appare ben lontano dai poeti della linea lombarda, e non si tratta solamente di acqua. Sono chiari almeno due punti: il primo è che fare poesia su Milano non necessariamente significa essere vicini alla *Linea lombarda*, in quanto come abbiamo visto Milano e lombardità emergono come due elementi ben diversi e distanti; il secondo, più importante, è che Pagliarani è vicino alla linea lombarda non per la falsa motivazione dell'argomento milanese, ma perché la sua concretezza coincide con ciò a cui Anceschi faceva riferimento come "poetica degli oggetti" spesso in maniera anche maggiore di quella dei sei poeti lombardi (ci riserviamo qui di notare come tra i sei sia peculiare Erba, che mostra un rapporto con le cose ben più deciso e definito degli altri).

Il problema principale, infatti, è Milano, che spesso è assente nei lombardi (o "lacustri"?). Quando la città è rappresentata, essa appare come rarefatta, filtrata da quel verde, quel cielo, e in particolare da quell'acqua di cui abbiamo parlato. Ecco, ad esempio, *L'antica aria, avverti* di Roberto Rebora (citiamo la prima e l'ultima parte):

> Migra per le vene la nebbiosa
> pianura dove in un lento sguardo
> lontanamente Milano emerge
> ripetendo la sua fronte corrosa
> in monotone estasi
> delle familiari facciate.
> L'antica aria, avverti,
> ferma recide lungo le strade lente
> la pena che accompagna corsi d'acqua invernali.
> A mezz'aria trascorre questa forma
> precisa svincolandosi quieta
> dai madidi rami mentre liberato
> resiste il volto consueto
> sulle case e in te l'immateriale
> ardore di un orgoglio innocente.

[...]
I tetti delle case milanesi
guidano il battito sereno del cuore
raso ai segni di morte. Ancora illesa
è la fronte del mondo fruttuoso
di pietà lungo mura attutite
mentre per viali e piazze
suffraga il tempo un rimprovero
radente come il vento
dai laghi lombardi.

La nota cadenza del dialetto,
la perplessa periferia annebbiata,
il passo nostro nei viali.[14]

Il ritratto di Milano appare soffuso da un alone irreale, la vita della città rallenta il passo in una sospensione fatta di nebbia e cielo. Nella Milano rappresentata da Pagliarani, al contrario, è la natura a rarefarsi a contatto con la città:

E questo cielo contemporaneo
in alto, tira su la schiena, in alto ma non tanto
questo cielo colore di lamiera

Sulla piazza a Sesto a Cinisello alla Bovisa
sopra tutti i tranvieri ai capolinea
non prolunga all'infinito
i fianchi le guglie i grattacieli i capannoni Pirelli
coperti di lamiera?
E' nostro questo cielo d'acciaio che non finge
Eden e non concede smarrimenti,
è nostro ed è morale il cielo
che non promette scampo dalla terra,
proprio perché sulla terra non c'è
scampo da noi nella vita.[15]

Questi versi, tratti dalla seconda sezione (II.2) della *Ragazza Carla*, presentano almeno tre elementi fondamentali:

1. RAPPRESENTAZIONE REALISTICA: la città appare nei suoi aspetti contrastanti, dalle guglie ai capannoni, dai capolinea tranviari ai grattacieli;
2. RELAZIONE TRA NATURA E CITTÀ: il cielo "color di lamiera" diviene parte della città industrializzata ed il suo colore è lo stesso dei capannoni Pirelli;
3. RELAZIONE TRA CITTÀ E CITTADINO: il cielo contemporaneo "tira su la schiena", è "morale" e spinge all'attività produttiva chi (si tratta di un lunedì mattina milanese) sta per iniziare la nuova settimana lavorativa.

La ragazza Carla nasce, come Pagliarani chiarisce nella "Cronistoria minima", a partire da un'esigenza precisa, quella posta dal peso dell'*io* sull'oggetto poetico:

> Dall'uscita delle *Cronache* [...] mi preoccupava il peso, che mi pareva eccessivo, delle mie vicende personali sulla mia poesia e m'era diventata pesante nello scrivere la "tirannia dell'io"; lo avevo già avvertito nel risvolto delle *Cronache*, scritto da me anche se anonimo, dove dichiaravo quella poesia "gravata dalla troppa, ineluttabile carità di sé e conseguente bagaglio". Quindi per lottare contro "l'ineluttabile" avevo deciso di comporre un poemetto narrativo, con la sua brava terza persona, che si occupasse di vicende contemporanee che non mi riguardassero troppo direttamente.[16]

L'*io* tace, ed i personaggi del mondo di Carla - la famiglia, le compagne della scuola serale, gli impiegati ed i padroni - ci appaiono fin dall'inizio del poemetto direttamente, in atto, senza introduzioni o descrizioni, ognuno come assorto nel proprio ruolo all'interno di una città in movimento:

> Di là dal ponte della ferrovia
> una trasversa di viale Ripamonti
> c'è la casa di Carla, di sua madre, di Angelo e Nerina.
>
> Il ponte sta lì buono e sotto passano
> treni carri vagoni frenatori e mandrie dei macelli
> e sopra passa il tram, la filovia di fianco, la gente che cammina
> i camion della frutta di Romagna.

Siamo ben lontani, come è evidente anche in questi primi versi dell'opera, dalla spirale simbolica che fondeva città e natura nella *Canzone lombarda* di Sereni.

D'altro canto, la riflessione teorica della "Cronistoria", se accettata in blocco e senza confrontarla al testo della *Ragazza Carla*, può essere in qualche modo fuorviante: non possiamo certo pensare ad un realismo puro. La struttura lineare, infatti, è alterata, cosicché, se è vero che la narratività è la base per un poema realistico in cui l'*io* (sostituito da un narratore esterno) è dichiaratamente escluso, non possiamo altresì parlare di una *romanzizzazione* del poetico.

L'alterazione di cui stiamo parlando è data in primo luogo dall'utilizzo della tecnica del montaggio. Attraverso tale tecnica, che diventerà sempre più importante nelle opere successive di Pagliarani, la realtà è spezzata e poi ricostituita in un processo continuo. La forza del linguaggio si impone allora su quella dei fatti e trasfigura l'azione, come è evidente in maniera particolare in questi versi, relativi alla scuola serale, tratti dalla parte 7 della sezione I dell'opera, nei quali la storia di Carla è mischiata a frammenti di un manuale di dattilografia (evidenziati tipograficamente dal corsivo):

> E' dalla fine estate che va a scuola
> *Guida tecnica per l'uso razionale*
> *della macchina*
> la serale
> di faccia alla Bocconi, ma già più
> *Metodo principe*
> *per l'apprendimento*
> *della dattilografia con tutte dieci*
> *le dita*
> non capisce se è un gran bene, come pareva in casa,
> spendere quelle duemila lire al mese
> *Vantaggi dell'autentico*
> *utilità fisiologica, risultato*
> *duraturo, corretta scrittura*
> *velocità resistenza*
>
> PIANO DIDATTICO PARAGRAFO PRIMO
> La scuola di una volta, il suo grembiule
> tutto di seta vera, una maestra molto bella
> i problemi coi mattoni e le case, e già dicevano la guerra

Mussolini la Francia l'Inghilterra.
Qui di gente un campionario: sei uomini e diciotto
donne, più le due che fanno scuola
Nella parte centrale del carrello, solidale ad esso
ecco il rullo
C'è poca luce e il gesso va negli occhi
Nel battere a macchina le dita
devono percuotere decisamente
i tasti e lasciarli liberi, immediatamente
Come ridono queste ragazze e quell'uomo anziano che fa steno
e non sa, non sa tener la penna in mano
[...]

Se l'autore, dunque, non interviene direttamente nel testo per esprimere liricamente i propri sentimenti, la realtà non resta certo muta, o prosaica. Gli oggetti, lasciati liberi, acquistano il potere di parlare per se stessi: la realtà rappresentata nella *Ragazza Carla* è una realtà oggettiva ma allo stesso tempo altamente espressiva, come è evidente, ad esempio, nei magistrali versi conclusivi, in cui, prese le distanze dalla narrazione, il distacco non è più necessario in quanto la *prepotenza dell'io* si è ormai trasformata in potenza espressiva del linguaggio:

Quanto di morte noi circonda e quanto
tocca mutarne in vita per esistere
è diamante sul vetro, svolgimento
concreto d'uomo in storia che resiste
solo vivo scarnendosi al suo tempo
quando ristagna il ritmo e quando investe
lo stesso corpo umano a mutamento.

Ma non basta comprendere per dare
empito al volto e farsene diritto:
non c'è risoluzione nel conflitto
storia esistenza fuori dell'amare
altri, anche se amore importi amare
lacrime, se precipiti in errore
o bruci in folle o guasti nel convitto
la vivanda, o sradichi dal fitto
pietà di noi e orgoglio con dolore.

Giuliani, descrivendo la vicenda di Carla, nota:

> La povera ragazza Carla, ora scolorita ora vivace, è una piccolissima borghese con un piccolo destino in una grande città industriale e commerciale. Se Carla ci appare un prodotto storico, un essere condizionato tanto dai propri sentimenti quanto dallo stato sociale di appartenenza ad una classe subalterna che certamente sarà sfruttata e frustrata, ciò non avviene perché essa è pretesto di una tesi, ma per la coerenza oggettiva con cui Pagliarani la disegna nel contesto: mai, per esempio, è messa in dubbio la nascente vitalità della ragazza, quel germe di libertà che sempre cerca di fiorire nell'adolescente e finirà con l'identificarsi con la necessità di vivere. E il mondo dei Praték, dei "padroni" che rispondono, a loro volta, ad altri "superpadroni", non è né eterno né dialettico: è un mondo meccanico, smisuratamente cieco, un po' buffo, in cui ciascuno recita la sua brutta parte. Orrore, senza dubbio, che le giovani vite si acquietino in così misero destino; ma la rifiuto voi siete indotti dalla percezione dell'orizzonte che si stende oltre il racconto.[17]

All'inizio di questo studio avevamo ricordato un'altra riflessione di Alfredo Giuliani, in cui il critico parlava di una qualità morale che accompagna l'attenzione alla realtà nella poesia di area lombarda. Possiamo adesso, anche alla luce di queste considerazioni specificamente rivolte al lavoro di Pagliarani, riconoscere una moralità della *Ragazza Carla*, espressa attraverso lo sguardo coraggioso alla routine settimanale della sedicenne milanese, sguardo che, anche nell'unico caso in cui il poeta parla in prima persona (notiamo però che il pronome "io" è sottinteso e quindi non appare esplicitamente nel testo), resta sempre privo di paternalismo o pietà:

> Ecco ti rendo
> i due sciocchi ragazzi che si trovano
> a casa tutto fatto, il piatto pronto
> Non ti dico risparmiali
> Colpisci, vita ferro città pedagogia
> I Germani di Tacito nel fiume
> li buttano nel fiume appena nati
> la gente che s'incontra alle serali.[18]

Nelle opere più recenti di Pagliarani, tale impegno morale verso l'esclusione dell'*io* è portato avanti con fermezza. Meritano qui un cenno particolare gli *Epigrammi*, che segnano lo stadio estremo dell'esclusione iniziata nella *Ragazza Carla*.[19]

In essi, non solo l'*io* è completamente assente, ma il poeta non usa affatto la propria voce: egli si serve, piuttosto, della voce morale di Savonarola in un caso e Martin Lutero nell'altro, e l'espressione nasce dalla scelta, dal taglio e rimontaggio degli scritti altrui. L'alterità, dunque, è totale:

Venne una voce dal cielo che disse "Nec ego pater nec vos filii".[20]

Note

1. Alfredo Giuliani, *Poeti del secondo Novecento*. In *Le droghe di Marsiglia*, Milano, Adelphi, 1977, pp. 215-216.

2. Ibid. Stilisticamente, Giuliani parla di "una pronuncia in sottile e sempre affabile equilibrio fra tenerezza elegiaca e ironia, fra precisione e *understatement*".

3. Cfr. rispettivamente G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Einaudi, 1991, Vol. IV, p. 693 e p. 534; e A. Marchese, *Storia intertestuale della letteratura italiana. Il Novecento: dalle avanguardie ai contemporanei*, Firenze, D'Anna, 1990, p. 403.

4. Alfredo Giuliani, da *Poeti del secondo Novecento*, cit., p 216. I poeti presi in considerazione da Giuliani sono, nell'ordine, i seguenti: Nelo Risi, Luciano Erba, Giorgio Orelli, Bartolo Cattafi (i primi tre facevano parte dell'antologia di Anceschi, il quarto, siciliano ma milanese d'adozione, è considerato in particolare in riferimento al suo secondo libro, *L'osso, l'anima*, del '54), che vengono a costituire una "prima leva" lombarda, in cui naturalmente è incluso anche Vittorio Sereni, "fuori quota" e "fuoriclasse", di cui però Giuliani non parla specificamente; un secondo gruppo di poeti è poi quello costituito da Giampiero Neri, Elio Pagliarani, Giancarlo Majorino e Giorgio Cesarano, a proposito dei quali Giuliani considera: "Un intervallo di alcuni anni - da un minimo di cinque a un massimo di otto - separa i componenti di questo secondo gruppo da quelli del primo, ed è forse sufficiente per spiegare la loro prossimità o addirittura (è il caso di Pagliarani) la loro convergenza con le posizioni della nuova avanguardia degli anni Sessanta. Se, ciononostante, ho deciso di inserire a questo punto, e non più avanti, il loro profilo, è perché mi sembrava utile a sottolineare la fluidità di certi passaggi e l'importanza di

certi rapporti attraverso a al di là delle dichiarazioni di appartenenza o degli schieramenti 'ufficiali' " (*Op. cit.*, p. 219).

5. La citazione, insieme a quelle immediatamente precedenti, è tratta da Luciano Anceschi, "Prefazione". In *Linea lombarda*, Varese, Editrice Magenta, 1952, pp. 5-6.

6. Ibid.

7. Luciano Anceschi, *Op. cit.*, p. 22.

8. Vittorio Sereni, *Canzone lombarda*. In *Linea lombarda*, cit., p. 29. La poesia era stata pubblicata originariamente nella seconda opera di Sereni, la raccolta *Poesie* (Firenze, Vallecchi, 1943). Ricordiamo qui che al momento dell'uscita dell'antologia di Anceschi, Sereni aveva già pubblicato tre raccolte poetiche: *Frontiera* nel 1941 (edita a cura proprio di Anceschi per la casa editrice milanese Corrente), appunto *Poesie* nel '43, e *Diario d'Algeria*, sempre per Vallecchi, nel '47.

9. Luciano Anceschi, *Linea lombarda*, cit., p. 5.

10. Roberto Rebora, *Lungo quelle acque*. In *Linea lombarda*, cit., p. 49. La poesia era stata originariamente pubblicata due anni prima nella raccolta *Dieci anni* (Milano, Ed. Piccolo Teatro, 1950).

11. Ibid., p. 59 (anche questo testo proviene da *Dieci anni*).

12. Si tratta di *Frammento di un andante affettuoso*, in *Linea lombarda*, cit., p. 75.

13. Questa e le citazioni immediatamente precedenti sono tutte dalla *Linea lombarda*, rispettivamente p. 83, p. 125, pp. 104-105 e p. 106.

14. Ibid., p. 55-57. Anche questo testo proviene, come gli altri due ricordati, dalla raccolta *Dieci anni*.

15. La presente e tutte le citazioni dal testo presentate in questa sezione sono tratte da E. Pagliarani, *La ragazza Carla e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1962. L'edizione mondadoriana presenta la prima pubblicazione in volume della *Ragazza*, e raccoglie inoltre quasi tutta la produzione poetica precedente di Elio Pagliarani.

16. E. Pagliarani, in "Cronistoria minima", *Op. cit.*, p. 121.

17. Il passo di Alfredo Giuliani, del 1961, è tratto dall' Introduzione a *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, cit.

18. I versi, che concludono la sezione I e con essa l'episodio della scuola serale, si riferiscono al mancato idillio di Carla e Piero, giovane incontrato a scuola, con cui il rapporto appena iniziato è spezzato quasi immediatamente dall'incapacità espressiva di entrambi: "[...] un silenzio / gli cadde addosso e Carla aveva freddo / e Piero zitto e lei anche nel parco di dicembre / Chi sarà questo Ravizza? / chiese Piero, e pentito si nascose / le mani in tasca, che gli davan noia.

/ Poi uscirono, che zone luminose, allora / qui a Milano, / a Carla assorta e lieve / Piero prese a dire: / Marcia, / quest'anno, / il campionato, / che è un piacere".

19. La prima serie di *Epigrammi*, i *ferraresi*, è uscita nel 1987 per l'editore Manni di Lecce (con introduzione di Romano Luperini). Una raccolta completa, che, oltre ai *ferraresi*, comprende alcuni altri epigrammi da Savonarola ("Ancora da Savonarola"), i *Sette epigrammi dai detti conviviali di Martin Lutero,* ed i brevissimi *Eccetera di un contemporaneo*, è stata pubblicata ancora per Manni nel 2001, con un'introduzione di Pietro Cataldi.

20. E' l'epigramma ferrarese IX, in *Op. cit.*, p. 41.

Bibliografia

Ferroni, G., *Storia della letteratura italiana*, Milano, Einaudi, 1991, vol. IV.

Giuliani, A., *Le droghe di Marsiglia,* Milano, Adelphi,1977.

Linea lombarda, a cura di Luciano Anceschi,Varese, Editrice Magenta, 1952.

Marchese, A., *Storia intertestuale della letteratura italiana. Il Novecento: dalle avanguardie ai* contemporanei, Firenze, D'Anna, 1990.

Pagliarani, E., *La ragazza Carla e altre poesie*, Milano, Mondadori, 1962.

———, *Poesie da recita*, a cura di A. Briganti, Roma, Bulzoni, 1985.

———, *Epigrammi*, Lecce, Manni, 1987.

———, *Epigrammi da Savonarola Martin Lutero eccetera*, Lecce, Manni, 2001.

Rebora, R., *Dieci anni*, Milano, Ed. Piccolo Teatro, 1950.

Sereni,V., *Frontiera*, Milano, Corrente, 1941.

———, *Poesie*, Firenze,Vallecchi, 1943.

———, *Diario d'Algeria*, Firenze,Vallecchi, 1947.

SPAZIO NEGATIVO E SPECULARITÀ NELLA *RAGAZZA CARLA* DI ELIO PAGLIARANI

Loli Tsan
Department of Romance Linguistics & Literatures
University of California, Los Angeles

Prima dell'inizio della *Ragazza Carla,* le intenzioni dell'autore sembrano in un certo qual modo chiarite (oscurate?), da una dedica, quasi un aneddoto, esterno al poemetto, che allude a quella "giovane impiegata tanto poco allenata alle domeniche cittadine che", racconta brevemente Pagliarani, "spesso, il sabato, si prende un sonnifero, opportunamente dosato, che la faccia dormire fino al lunedì".

In appena quattro righe, abbiamo un dramma completo: disturbi psicologici (la storia gli fu riferita da uno psichiatra[1]), ingestione pseudosuicida di pillole, brutalità della città. Qual è esattamente la natura del rapporto fra Carla e la dedicataria del poemetto? Gemellarità? Specularità fantasmatica? Intuitivamente, la dedica instaura un tipo di relazione diversa con un piano narrativo esterno, spostando il ruolo principale della protagonista alla dedicataria che usurpa perciò l'attenzione del lettore.

Si pone dunque il problema della differenza poetica tra diegesi e extra-diegesi, l'una sottilmente sovrapposta all'altra: il lettore si vede offrire la destinataria della dedica come elemento di autoreferenzialità, rispetto ai personaggi interni al testo stesso. Niente allora potrebbe impedirci di permutare protagonista e dedicataria, di costruire un sistema mimetico fra l'esterno e l'interno, una *mise en abyme* della ragazza in carne ed ossa nel dramma di Carla. Cosa succede fuori del quadro della storia? Oppure, in quest'ambigua dicotomia dell'altrove e dell'interno, cosa vuol dire la presenza di un'altra realtà alla periferia del racconto, e perfino quella dell'io autoriale ben visibile nella dedica? Si rammenterà l'immagine ambigua creata nel sistema gestaltico in cui due profili di volti disegnano un vaso. Interpretabile come vaso o come visi, questa sfida visuale illustra l'indagine delle strutture del pensiero, contraddicendo la nostra organizzazione figurale, abituata a vedere figure ben differenziate

dallo sfondo, o disegni con contorni chiaramente chiusi. Invece, lo spazio negativo, quello situato intorno ad oggetti, ha sempre affascinato pittori, e spesso la tentazione di privilegiarlo rispetto agli oggetti stessi è stata irresistibile. Nell'organizzazione gestaltica, la legge della forma chiusa crea ambiguità fra sfondo e figure abilmente nascoste, per cui, a distanza ravvicinata, si finisce col percepire più di un contorno oggettuale. In musica è il sottofondo che sembra prendere il sopravvento sui suoni tematici. La classica confusione o analogia fra viso e vaso provoca lo stesso genere di sussulto percettivo che, nel poemetto di Pagliarani, si ottiene "sovrapponendo" la ragazza Carla del testo (vaso, viso?) alla segretaria dell'esergo, che prende il sonnifero (viso, vaso?). Stefano Crespi scrive che "alla periferia della Ragazza Carla si sostituisce la periferia del dopo-storia, la perdita dei nomi, dei volti".[2] La dedicataria del poemetto, un'impiegata pseudo o simbolicamente suicida s'infila nel tessuto poetico e può controllarne, o quanto meno influenzarne, la fruizione. Senza che quasi ce ne accorgiamo, quest'immagine fuggitiva lascia la sua misteriosa impronta in un testo messo in questione e sollecitato dalla sua silenziosa drammaticità.

Nel poemetto, si sente confusamente l'esistenza di un reciproco potere di attrazione fra le due istanze che si fanno per così dire eco, nelle regioni limitrofe dello spazio narrativo. In somma, questo confine appare stranamente simile al contesto suscitato dai termini "limitrofo" e "limitrofia" all'epoca del tardo impero romano. Nella parola si congiungono ambiguamente il latino "limes" (limite) ed il greco "trepheîn" (alimentare, nutrire) a indicare un confine naturale, ai margini dell'impero, costituito da corsi fluviali (il Reno o il Danubio, per esempio) e percorso per il raggiungimento di campi militari. Un confine, dunque assai labile, un segno, una traccia valicabile in due sensi, più che una reale barriera militare o chiara definizione politica.

Per la sua importanza fondamentale nel mantenimento dell'esercito, questo spazio di scambio nutritivo (tra legioni romane e popolazioni barbare stanziatesi oltre i confini) può qui utilizzarsi, metaforicamente, per significare il primissimo rapporto del bambino con la madre, nella fattispecie con il suo seno, fonte di cibo, oggetto descritto da Melanie Klein[3] come luogo del desiderio del piccolo, e nello specifico testo di Pagliarani l'attrazione esercitata sul personaggio Carla dalla figura della madre, attrazione che, come vedremo più avanti, rimane essenziale nell'economia emozionale della ragazza incerta (e divisa) fra la città e la casa materna.

Carla od un'altra? Se quest'esergo sembra marginale a causa del contrasto straordinario fra la sua brevità e della sua estrema violenza, in realtà esso diviene altamente significativo. Evidentemente, è la pulsione suicida della dedicataria che aggredisce il lettore, in un modo quasi subliminale. Porta un colpo eccessivamente brutale e silenzioso nello stesso tempo, e si nota appena come il suo furtivo sorgere continui ad impregnare il poemetto, unendo la ragazza "reale" della dedica a quella immaginata dal poeta con dei fili impercettibili. Infatti questo desiderio di morte sottende il testo con la stessa sorda invisibile persistenza, proprio nel nucleo letale dove Carla sembra sempre richiamata, aspirata, in altre parole, la casa materna.

Prima sarà utile domandarsi dove nasca per l'impiegata della dedica questo desiderio di trasgressione estrema, questo voler una volta per settimana buttare via la propria vita. Curiosamente, l'alienazione non viene tanto dal mondo del lavoro, ma piuttosto dalle "domeniche cittadine", giorni ai quali l'impiegata vuole sottrarsi. Infatti, troviamo la stessa commozione fra morte e sonno nella scena notturna iniziale, quando Carla torna a casa e si addormenta nel grembo della casa materna, testimone intorpidita d'un abbraccio fra sua sorella Nerina e il marito Angelo che, nella primitività quasi animale, fa cigolare il vecchio letto della mamma. Queste notti, scandite da grida e respiri, potrebbero ben rivelarsi fatali ("non promette alba"), come dimostra l'apparizione del sogno nel quale Carla affonda, trovandosi subito faccia a faccia con un idillio impossibile con Piero:

> e Carla ne commisura il ritmo al polso, intanto che sudore
> e pelle d'oca e brividi di freddo e vampe di calore
> spremono tutti gli umori del suo corpo. E quelle
> grida brevi, quei respiri che sanno d'animale o riso nella strozza
> ci vogliono
>   all'amore?
>   E Piero sul ponte, e la gente —
>   tutta così?
> S'addormenta che corre in una notte
> che non promette alba. (I, 3)[4]

Sembra che Carla sia prigioniera di quest'intimità incessamente richiamata e costantemente associata con la morte. Un po' più lontano, sorge l'immagine coloratissima di una figura defunta, grottescamente

ornata di uno degli scialli dai disegni buffi, con fiocco rosso, che Carla ha aiutato Nerina a tagliare.

> Qui non si nega che si possa
> morire un giorno con un fiocco al collo
> uno scialle di seta vivacissimo. (I, 4)

Nerina, riflesso antitetico, fantasmatico, di una Carla viva e reale, si trova prigioniera di uno spazio chiuso, "già stanca / spremuta tutta, fatta parassita / estranea ai fornelli straniera alla vita" (I, 4). Ma l'opposizione poetica fra interno ed esterno presentate dai rapporti fra dedica e poemetto è anche metaforizzata nella vicenda propria di Carla, tramite una rovesciabilità fra il nucleo familiare che non cessa di trattenerla, ed il movimento che la spinge, in un doppio processo di continuità e d'inversione, verso la città-labirinto dove impara a crescere. Tra grembo materno e realtà, per espansione e contrazione, si producono movimenti curvi e continui. Il centro stesso di questa spiralità si rivela come luogo fetale e letale allo stesso tempo, un andirivieni permanente fra la sfera materna, affascinante nella sua bruttezza tragicamente banale, popolata di pantofole e di calzoni frusti "in attesa del ferro da stiro", e il flusso che trascina Carla, la sua interazione con la città.

Certo, la ragazza ha costantemente voglia "di rifare all'indietro quella strada" (II, 5), ma è chiaro che il distaccarsi dal grembo materno, anche se crea momenti di violenza mescolata a piacere e libertà pericolosa rappresenta, per la ragazza "impreparata", una liberazione, certo dolorosa, dalla quale osserva, come attraverso uno specchio, le immagini di reclusione della sorella e della madre stessa. Se le donne cercano, come intimato nel poemetto, "scuse" e "moine" per non lavorare (III, 3), il poemetto lo afferma senza ambiguità, "ecco la vera scuola della vita":

> Negli uffici s'imparan molte cose
> ecco la vera scuola della vita
> alcune s'hanno da imparare in fretta
> perché vogliono dire saper vivere. (II, 3)

La madre viene rappresentata come l'agente di questa seconda nascita. È la "madre orgogliosa" che la fa nascere di nuovo, e l'aiuta a cercare "momenti di rottura fin dentro nelle viscere" e "soluzioni di continuità" (II-5, p. 75). Lo sa, la madre, che non si può permettere

neppure un momento di assopimento, "sempre è sveglia a tutte le ore", (III, 3, p. 81), anche se ciò l'aiuterebbe a chiudere gli occhi su certe indiscrezioni maschili. Non si devono ascoltare queste paure, queste fobie infantili. "Non ti ha nemmeno toccata", dice la Mamma quando il signor Pratek si avvicina troppo a Carla.

> questo no. Ho paura, mamma Dondi ho paura
> c'è un ragno, ho schifo mi fa schifo alla gola
> io non ci vado più.

Certo, l'essenziale è che l'impiego non le scappi delle mani. "Crescere", continua Pagliarani,

> Però non è sicuro che la Carla
> cresca come si deve o voglia o sappia
> farlo, come si cresce a quell'età
> e quali fatti passino o quali invece
> segnino un passaggio, chi lo sa? (II, 5)

Come scrive nel 1912, Sabina Spielrein nel suo saggio "La distruzione come causa della nascita",[5] "essere fecondi significa distruggersi, perché col nascere della successiva generazione quella precedente ha superato il suo culmine: così i nostri discendenti diventano i nostri nemici più pericolosi contro cui non potremo mai spuntarla perché essi sopravviveranno e prenderanno il potere dalle nostre mani ormai prive di forza". In questo lavoro, la Spielrein ipotizza che l'atto procreativo sia una miscellanea di impulsi costruttivi e distruttivi, una *morte-nascita*. In *Al di là del principio del piacere*, Freud descrive anche il lavoro antagonistico tra distruzione e strutturazione, pulsione di morte e pulsione di vita. A questo desiderio di ritornare ad uno stato inorganico, locus senza forma né certezza, conseguirebbe una sorta di "nirvana", di non-essere beato, al servizio del principio di piacere. Nel caso della ragazza Carla, la pulsione di morte equivale ad una regressione letale al grembo materno, in cui la dormiente si lascia cadere in una notte "che non promette alba". Il ritorno a questo luogo di *morte-nascita* appare anche come un'illustrazione della "posizione schizo-paranoide" descritta da Melanie Klein nella *Psicoanalisi dei bambini*,[6] come una scissione del seno materno tra seno buono e seno cattivo. In questa dinamica "proiettiva" e "introiettiva", il neonato interiorizza la madre come "oggetto parziale",

cioè quando ella soddisfa i suoi bisogni, quando è presente, è sentita come oggetto buono e gratificante; ed è invece oggetto cattivo quando è assente e lo frustra nei suoi desideri. Come nello sviluppo della vita psichica del bambino nel primo anno, l'oggetto emotivo per Carla sembra costituito dalla madre, luogo di penombra e di dissoluzione, e allo stesso tempo, di rigenesi e di metamorfosi. Quanto all'impiegata della dedica, la sua *mise en scène* suicida reiterata ogni domenica riveste lo stesso aspetto rituale e ciclico, addormentamento pericolosissimo, in cui scompare il tempo e si sospendono tutti i desideri, abisso da cui ella sorge ogni lunedì dalla sua coscienza, come da un'isola di oblio.

Nel caso di Nerina d'altra parte, l'opposizione fra spazio interno e mortifero e del suo contrario, lo spazio di rinascita liberatrice tipica della donna del dopoguerra, metaforizza la rovesciabilità fra testualità e non-testualità nel poemetto. Il confine fra realtà e "letteratura" si fa pericolosamente permeabile, fragile, instabile. Là dove la pagina si impregna dell'inchiostro iniziale, già nell'incrinatura, che distingue la protagonista dalla persona reale, s'infila un'altra voce, impercettibile straripamento di un dramma crudamente popolare prolungato nel piccolo destino d'una piccolissima borghese. E tramite la mollezza delle pareti, la morbidezza di un'epidermide che si lascia contaminare da un'altra vicenda impoetica, penetra un flusso d'oggetti incongrui: manuali di dattilografia, di diritto internazionale, nel bel mezzo d'inserti liricheggianti, immagini della normalità quotidiana, mescolando gerghi politici, burocratici, inventario di un reale che ha perso la bussola. Va dal commentario politico in inglese:

> A third world war
> is nécessary, né-ces-sa-ry, go on translate my friend (II, 6)

alla lettera di affari in francese:

> Monsieur X veuillez payer à notre Monsieur Ypsilon
> la somme de quatre vingt dix mille neuf cent cinq dollars
> Signé Goldstein o Cogheanu (II, 3)

O ancora un brano di puro lirismo, mescolando francese e italiano:

> Autour des neiges, qu'est ce qu'il y a?
> Colorati licheni, smisurate
> impronte, ombre liocorni (III, 2)

Qui si realizza il principio di opposizione di cui Pagliarani parla nella sua definizione d'avanguardia, negando "luoghi poetici privilegiati, temi, contenuti, atteggiamenti, individuati all'origine dell'espressione". La battaglia contro una certa tradizione o, per dirla con le parole stesse di Pagliarani, contro "un certo modo di intendere la tradizione", non può più accettare un linguaggio poetico privilegiato. È "contestazione dei significati, dei significati precostituiti, che lo scrittore trova nella lingua, la quale è, come ognun sa, istituto sociale per eccellenza".[7]

L'eteroglossia neoavanguardista, che assorbe e si appropria di tutti i discorsi correnti, appare come principio retorico non selettivo ma è incorporato nella materia stessa del poemetto. Il genere narrativo-poetico agisce a due livelli in un dialogo metaforico. La permeabilità fra l'esterno e l'interno dimostra come si annebbiano e dissolvono certezze, limiti fra finzione e realtà, come l'una si sostituisca all'altra, in un rovesciamento metaforizzato all'infinito. La suddivisione testuale riflette il modo inestricabile in cui interno e esterno si compenetrano nella geografia del mondo di Carla.

La questione dei confini si pone ancora quando si tratta di chiudere lo spazio periferico di una Milano moderna, post-bellica, che non può più compromettersi con il mito di un' idillica campagna. Secondo una dichiarazione dello stesso Pagliarani, questa Milano è il personaggio principale del poemetto. Milano dell'età industriale, metonimia della *quête* autoriale, si confonde anche col vagare labirintico di Carla, e si dilata nello spazio come la scrittura, che nella sua pluralità, si confronta con la ricerca di una nuova inquadratura. Camminando verso i palazzi periferici, per San Luigi, via Brembo, Carla raggiunge una "fetta di campagna, peggio, una campagna offesa da detriti, lavori a mezzo, non più verde e non ancora piattaforma cittadina". Piazzale Lodi, ci sono "un poco / d'alberi e grandi chioschi di benzina" (III, 6). "L'antinomia campagna-città è caduta: la realtà della città, la necessità dell'industria capitalistica è il *verbo dei muti*, né la città può fingersi la mitica campagna attorno le mura o beneficiare di un alibi", scrive Guido Guglielmi.[8] Questa necessità ha eliminato il mito di una lontananza favolosa. Non ci sono più posti altri, né sogni, né storie inventate, per protegersi dal reale, dalla vita. È lì che Carla e l'impiegata della dedica sono intercambiabili. Carla si confronta con l'unica scelta possibile: affondare in un sonno portatore di morte o abbracciare la vita *qui e adesso*. Milano, metonimia dell'io autoriale, come, per estensione, del libro, diviene il centro di un' esperienza creatrice radicata nella realtà,

e trasforma l'errare di Carla in una rappresentazione metaforica del processo ermeneutico della scrittura.

L'immagine di un "cielo contemporaneo" (II, 2) metaforizza un nuovo rapporto d'immanenza fra l'idea romantica del paradiso, di un'evasione decadente e afferma la necessità di allontanarsi dai miti, dal conformismo schiacciante dei poeti borghesi. L'ironia dei versi "Chi abita nel cielo e quanto paga / d'affitto?" marca la fine del cielo dell'infanzia, di un paradiso che nessun affitto può acquistare, la manifestazione di un principio accusato di teleologia. Si tratta qui d'un cielo "contemporaneo", nonostante verticale, che "tira su la schiena" dice Pagliarani, in alto, sì, "in alto ma non tanto". Rivolto al cielo "colore di lamiera", lo sguardo pagliaraniano ripudia ogni forma di contemplazione utopica, ogni fantasma borghese del paradiso. Il cielo è "nostro", è d'acciaio e "non finge Eden", "non promette scampo dalla terra". Il cielo alla rovescia chiude lo spazio su se stesso, semplicemente. "La vita umana è breve, ma io vorrei vivere per sempre", diceva Mishima. Se non c'è scampo, allora resta il mondo della razionalità, il cielo "morale". L'altrove sembra essere sparito. Non c'è più l'altra domenica, ma solo una domenica cittadina. Anche l'altro lato dello specchio è una promessa vana. La specularità del mondo pagliaraniano non è da cercare "fuori", "proprio perché sulla terra non c'è / scampo da noi nella vita", ma in uno spazio tangibile, duro, fatto d'acciaio, uno spazio materiale, un piano orizzontale. L'autore si specchia in se stesso e allo stesso tempo nel lettore. Entrambi interagiscono senza illusioni nella cornice di una realtà familiare.

Note

1. Si tratta infatti di Elvio Fachinelli, medico e psicoanalista (1928-1989), traduttore dell' *Interpretazione dei sogni* di Freud.

2. Stefano Crespi, *La figura della contraddizione fra tenerezza e ironia*, In: *Sole 24 ore* del 25 giugno 1995.

3. Cf. Melanie Klein, *La psicoanalisi dei bambini*, Firenze, Martinelli,1932; ora Giunti, 1994.

4. Le citazioni della *Ragazza Carla* sono fatte dall'edizione curata da Alessandra Briganti, in *Poesie da Recita*, Roma, Bulzoni, 1985.

5. Sabina Spielrein, *La distruzione come causa della nascita*, saggio pubblicato in lingua originale nel 1912, pubblicato in inglese nel "Journal of Analytical

Psychology", nell'aprile del 1994. La Spielrein è considerata adesso come la vera pioniera della psicoanalisi.

6. Cf. Melanie Klein, *La psicoanalisi dei bambini*, Firenze, Martinelli, 1932, ora Giunti, 1994.

7. Elio Pagliarani, "Per una definizione dell'avanguardia", In *Gruppo 63, Critica e Teoria*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 342.

8. Guido Guglielmi, *Controrealismo dei Novissimi*, In: "Rendiconti", n° 4/6, 1962.

dittico della merce: la merce esclusa

A Ferruccio Rossi-Landi

Uso e scambi linguistici b) L'equazione di valore linguistico Consideriamo l'equazione x merce A =
y merce B
e applichiamola al linguaggio
Dio è l'essere onnipotente

Qui la quantità (x, y) per entrambi i termini è ridotta a uno
c'è un solo Dio ed egli è l'unico essere onnipotente Sarebbe facile
quantificare, dicendo per esempio che gli dei
sono esseri onnipotenti
seguendo l'analisi marxiana
finì con centodieci, a un pelo dalla lode, i corsi in medicina
una scelta ragionata: è mondana ed è sociale
quel rapporto con il corpo
coscienza fisica non basta
non è ancora conoscenza
nuovi allori in giurisprudenza
se i rapporti offuscassero le cose ne violassero l'essenza se fosse troppo empirica la scienza
dell'espressione Dio
Dio assume il valore di scambio
relativamente a essere onnipotente
e può essere immesso nella circolazione linguistica
come portatore di tale valore In termini di lavoro
Problema: un ragazzo vede conigli e polli in un cortile Conta

18 teste e 56 zampe
quanti polli e conigli ci sono nel cortile?
Si consideri una specie animale
a sei zampe e due teste: il conigliopollo; ci sono nel cortile 56 zampe : 6 zampe = 9 coniglipolli
Nove coniglipolli che necessitano di 9x2, 18 teste
restano dunque 18-18, 0 teste nel cortile
laurea in filosofia poi lo cacciarono via
non che violasse le leggi è che dissero basta
la famiglia gli amici gli esempi dei libri di testo la sua testa
avrebbero potuto lucidissimamente, in realtà fu lui che non volle demandò alla vita
la grandezza di lavoro umano linguistico generico medio
Ma questi animali hanno 9x6, 54 zampe allora 56-54 = 2 Restano due zampe nel cortile
Si consideri quindi un'altra specie di animale che potrebbe essere il coniglio spollato Si sottrae
un pollo da un coniglio l'animale che avanza è il coniglio spollato che ha
1 testa – 1 testa = 0 testa, 4 zampe – 2 zampe = 2 zampe: le due zampe che stanno nel cortile
la grandezza di lavoro umano linguistico generico medio
con il naso giusto, un'altezza che supera la media
non che vita non fosse anche nell'aule
dei suoi vent'anni trenta
non era stato ancora richiamato sotto le armi forse perché non sapevano bene dove metterlo
c'è dunque nel cortile 9 coniglipolli + 1 coniglio spollato Detto in altri termini
9 conigli + 9 polli + 1 coniglio – 1 pollo Ed ora i conigli e i polli si avrà
9 + 1, 10 conigli, 9 – 1, 8 polli
Risultano otto polli e dieci conigli nel cortile
e può essere immesso nella circolazione linguistica
come portatore di tale valore in termini di lavoro
la grandezza di lavoro umano linguistico generico medio
con cui si misura Dio
con cui si misura Dio in termini di lavoro

ridono le ragazze, ondeggiano sopra tacchi di sughero
attraverso la forma di valore totale o dispiegato che Marx esprime con l'equazione plurima
passiamo alla forma generale di valore nella quale un certo numero di merci
esprime il proprio valore per mezzo di un'unica merce esclusa
ridono le ragazze

Non mi rinvengo ben, pensa e ripensa
che barzelletta è questa; io non l'ho 'ntesa
se non confusamente.
Questa si chiama 'l Pettine. E perché?
Perché le rime paion fatte a denti,
e mostra pettinar vari costumi.
Egli era gaio e festoso
e si mise a raccontar una delle sue barzellette. Ne sapeva sempre nuove
e allora rideva anche con lo stomaco, sussultando.
La merce esclusa
nella quale come valore d'uso avviene la misurazione del valore di scambio
quello là con tre lauree lo presero l'autunno 43
spiegò le barzellette a San Vittore
mica credettero subito che gli appunti nel taccuino
fossero per figurare
con capuffici e donne
la merce esclusa
nella quale come valore d'uso avviene la misurazione del valore di scambio
di tutte le altre merci quali tempo di lavoro oggettivato
corrisponde linguisticamente al termine noto di una serie definitoria.

“GARIBALDO – LA MERCE ESCLUSA, VARIANTE N. 1” (INEDITA)

Uso e scambi linguistici b) L’equazione di valore linguistico Consideriamo l’equazione x merce A =
y merce B

e applichiamola al linguaggio

Dio è l’essere onnipotente

Qui la quantità (x, y) per entrambi i termini è ridotta a uno
c’è un solo Dio ed egli è l’unico essere onnipotente Sarebbe facile
quantificare, dicendo per esempio che gli dei

sono esseri onnipotenti

seguendo l’analisi marxiana

perché occuparsi della marina pontificia?

Finì con centodieci il corso in giurisprudenza

Tesi in diritto canonico sul tema

Il fine delle pene ecclesiastiche e la personalità del delinquente

nel diritto della Chiesa

gli uomini indossano la giubba e corrono per una scuderia, giunse ad Arcinazzo accompagnato da cinquemila cestini da viaggio
sgombrando da Palazzo Baracchini lo seguì una processione di camion con le casse degli schedari dell’archivio privato

se i rapporti offuscassero le cose ne violassero l’essenza se fosse troppo empirica la scienza

dell’espressione Dio

Dio assume il valore di scambio

relativamente a essere onnipotente

e può essere immesso nella circolazione linguistica

come portatore di tale valore In termini di lavoro

Problema: un ragazzo vede conigli e polli in un cortile Conta

18 teste e 56 zampe

quanti polli e conigli ci sono nel cortile?

Si consideri una specie animale

Basterebbe la mediazione dell'un per mille su sette anni di spese militari
Ma la Spettabile Lockeed ci insegna
che è molto, molto di più, in Svizzera, in Francia
in Spagna e in Portogallo, dove dicono abbia investito miliardi
in fondo mica tanto lontano

a sei zampe e due teste: il conigliopollo
ci sono nel cortile 56 zampe : 6 zampe = 9 coniglipolli
9 coniglipolli che necessitano di 9 X 2 = 18 teste
restano dunque 18 - 18 = 0 teste nel cortile
e può essere immesso nella circolazione linguistica come portatore di ale lavoro in termini di lavoro
la grandezza di lavoro umano linguistico generico medio
nella quale come valore d'uso avviene la misurazione del valore di scambio
Ma questi animali hanno 9 X 6 = 54 zampe, allora 56 – 54 = 2
Restano 2 zampe nel cortile
Si consideri quindi un'altra specie di animale che potrebbe essere il coniglio spollato Si sottrae
un pollo da un coniglio l'animale che avanza è il coniglio spollato che ha
1 testa – 1 testa = 0 testa, 4 zampe – 2 zampe: le 2 zampe che restano nel cortile
con le orecchie a sventola, un'altezza che non supera la media, governi a destra, a sinistra, allo sbando
C'è dunque nel cortile 9 coniglipolli + 1 coniglio spollato. Detto in altri termini
9 conigli + 9 polli + 1 coniglio – 1 pollo Ed ora i conigli coi conigli e i polli coi polli si avrà
9 + 1 = 10 conigli, 9 –1 = 8 polli
Risultano 8 polli e 10 conigli nel cortile
E può essere immesso nella circolazione linguistica
come portatore di tale valore in termini di lavoro la grandezza di lavoro umano linguistico generico medio
La merce esclusa
nella quale come valore d'uso avviene la misurazione del valore di scambio
di tutte le altre merci quali tempo di lavoro oggettivato
corrisponde linguisticamente al termine noto di una serie definitoria.

Guernica nei Giardini del Prado

("La merce esclusa", variante n. 2; apparsa in *Incognita*, anno 1, n. 1, marzo 1982)

Uso e scambi linguistici b) L'equazione di valore linguistico Consideriamo l'equazione merce A =
y merce B
e applichiamola al linguaggio
Subito dopo gli spari l'uomo con la valigia scappò
Prendetelo è uno di quelli, gridarono dalla folla, ma le guardie presidenziali
lasciarono passare
sapevano che era dei loro, che doveva portare
la ventiquattr'ore nera Problema: un ragazzo vede
[conigli e polli in un cortile, conta
18 teste e 56 zampe
quanti polli e conigli ci sono nel cortile?
Si consideri una specie animale
ovunque fosse il presidente/fosse pure al suo capezzale
se i rapporti offuscassero le cose ne violassero l'essenza se fosse
[troppo empirica la scienza
della merce, il valore d'uso dell'espressione essere onnipotente, id est corporeità del linguag-
[gio, viene posto a equivalente
dell'espressione Disse
È desiderabile logica moderna
non rivoluzionaria come sembra
frutto di vent'anni di ricerche
a sei zampe e due teste: il conigliopollo
ci sono nel cortile 56 zampe: 6 zampe = 9 coniglipolli
nove coniglipolli che necessitano 9 x 2, 18 teste
restano dunque 18 – 18, 0 teste nel cortile

L'altro, che si chiamava Charpenter, ed io stavamo risalendo la collina verso la Fondazione
quando mi accadde di ricordare che non pensavo che il Veld fosse completamente sano (io mi chiamo
Maurer)

il suo compito consisteva infatti nel portare una ventiquattr'ore nera ovunque fosse il presidente fosse pure al suo capezzale
la borsa chiamata chissà perché the football contiene i codici elettronici della partenza
di sua iniziativa

pensò di portare la borsa nella situation room sotterranea, ma i tre moschettieri più fedeli
lo costrinsero a correre

verso il George Washington Hospital
come portatore di tale valore in termini di lavoro
la grandezza di lavoro umano
[linguistico generico medio

Ma questi animali hanno 9 X 6, 54 zampe, allora 56 – 54 = 2 Restano due zampe nel cortile la mancanza
della valigetta nera, intanto

faceva pesare su tutti un certo senso di frustrazione
Io pensavo di me stesso ciò che Charpenter
pensava di ogni cosa:

"Perché non è perfetta?"
senza dubbio il mio pensiero era potente quanto il suo. Ma egli aveva un
[vantaggio su di me

perché era sempre al sicuro da ciò che potevo vedere in lui Si consideri quindi un'altra specie
[di animale

che potrebbe essere il coniglio spollato, si sottrae un pollo da un coniglio l'animale che avanza
[è il coniglio spollato che ha

1 testa – 1 testa = 0 testa, 4 zampe – 2 zampe = 2 zampe: le due zampe che stanno nel cortile
la grandezza di lavoro umano linguistico generico medio
È desiderabile logica moderna
non rivoluzionaria come sembra
frutto di vent'anni di ricerche
ora io costruirò

e percorrerò la mia via, e voi, nel vostro dolore, rimarrete a guardare la restaurazione del mondo.
Era ciò che aveva promesso, prima di porre fine alla serie, però noi eravamo i soli a ricordarlo.
C'è dunque nel cortile 9 coniglipolli + 1 coniglio spollato Detto in altri termini
9 conigli + 9 polli + 1 coniglio – 1 pollo Ed ora i conigli coi conigli e i polli coi polli si avrà
9 + 1, 10 conigli, 9 – 1, 8 polli
Risultano 8 polli e 9 conigli nel cortile
e può essere immesso nella circolazione linguistica
come portatore di valore in termini di lavoro la grandezza di lavoro umano linguistico generico medio
secondo i termini precisi con cui il segreario di Stato allora comandante della Nato si compiacque definire la ENNE:
È desiderabile logica moderna
non rivoluzionaria come sembra
frutto di vent'anni di ricerche
perché il suo dovere era verso gli uomini, non verso di noi che eravamo parte di quell dovere
La merce esclusa

nella quale come valore d'uso avviene la misurazione del valore di scambio
di tutte le altre merci quali tempo di lavoro oggettivato
corrisponde linguisticamente al termine noto di una serie definitoria (d'accordo alla fine
sulla forma del mondo) (d'accordo sulla forma della fine)

Note Biografiche

Nato a Milano nel 1940, **Luigi Ballerini** vive a New York e insegna letteratura italiana moderna e contemporanea alla University of California, Los Angeles. Ha pubblicato numerose raccolte di poesia tra cui *Il terzo gode*, *Uno monta la luna* e *Cefalonia 1943-2001*. Come critico si è occupato di avanguardia storica, di poesia italiana e di Guido Cavalcanti. Ha curato antologie di poesia americana e italiana, tra cui *La rosa disabitata* e *Quelli che da lontano sembrano mosche*, poesia italiana da *Officina* ad oggi, redatta in collaborazione con Giuseppe Cavatorta, che uscirà nell'autunno del 2005.

Nato a Parma nel 1964, **Giuseppe Cavatorta** insegna lingua e letteratura italiana presso il Dartmouth College. Nella sua tesi di dottorato, *Riscrivere il Novecento*, ha identificato i vari passaggi della letteratura sperimentale dentro e fuori gli schieramenti ufficiali. I suoi articoli, traduzioni e recensioni sono apparsi su numerose riviste italiane tra cui *Anterem*, *Il Verri* e *Studi novecenteschi*. Con Luigi Ballerini ha curato l'antologia *Quelli che da lontano sembrano mosche* che uscirà nell'autunno del 2005.

Grazia Menechella è nata a Niagara Falls (Canada) nel 1960. Insegna letteratura italiana contemporanea alla University of Wisconsin-Madison. Si occupa inoltre di teoria della letteratura, femminismo, storia della televisione e cultura popolare. Ha pubblicato diversi saggi su temi e autori novecenteschi e il volume *Il felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*, Ravenna, Longo, 2002. Sta lavorando ad uno studio su malattia e letteratura nella letteratura contemporanea.

Francesco Muzzioli insegna presso l'Università di Roma "La Sapienza", nel Dipartimento di Italianistica e Spettacolo. Oltre a vari studi critici e ad alcune raccolte poetiche, ha pubblicato alcuni volumi di orientamento metodologico e di teoria della letteratura: *Le teorie della critica letteraria*, Carocci, 1994; *Teorie letterarie contemporanee*, Carocci, 2000; *L'alternativa letteraria*, Meltemi, 2001. Di recente uscita: *Le strategie del testo*, Meltemi, 2004.

Federica Santini vive e lavora a Los Angeles, come lettrice nel Dipartimento di Italiano alla University of California, Los Angeles. Laureatasi in lettere moderne all'Università di Siena, si è poi specializzata

in letteratura contemporanea ricevendo, nel 2004, il Ph.D. presso la University of California, Los Angeles. Tra i suoi lavori più recenti sono articoli sulla *Ballata di Rudi* di Elio Pagliarani, su Maurizio Cucchi e su Antonio Sereni.

Loli Tsan ha conseguito il diploma di Dottorato di ricerca in letteratura francese presso l'Università della Sorbonne, discutendo una tesi su Emile Verhaeren. Sta completando una seconda tesi di dottorato in studi medievali presso il Dipartimento di Romance Linguistics and Literature della University of California, Los Angeles. Insegna attualmente presso il Dipartimento di Romance Linguistics and Literature del Pomona College, Claremont.

carte italiane

FORTHCOMING

OVIDIO

LA TRADIZIONE CLASSICA

ISSN: 0747-9412